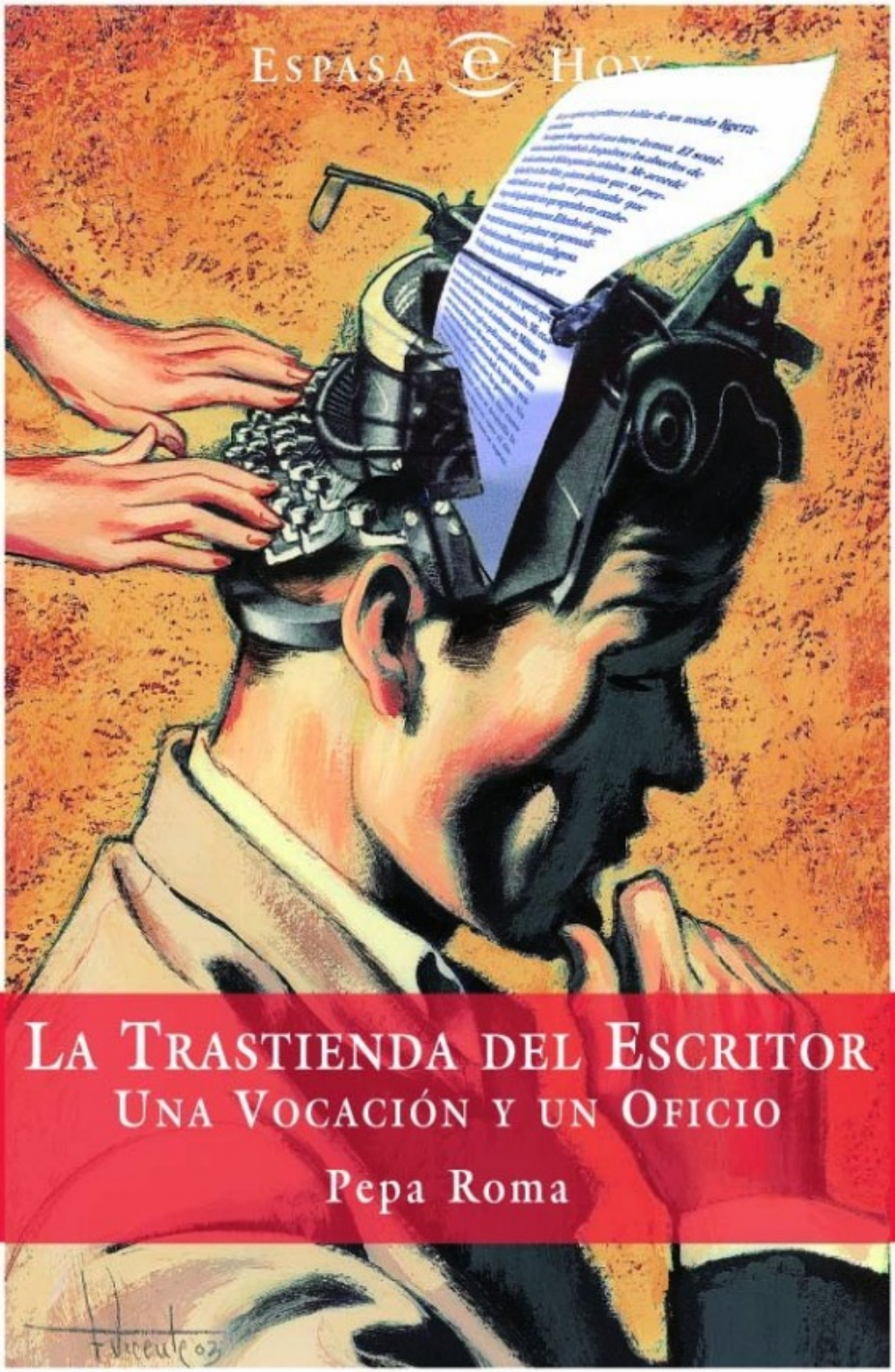

ESPASA HOY

LA TRASTIENDA DEL ESCRITOR

UNA VOCACIÓN Y UN OFICIO

Pepa Roma

Índice

PORTADA
DEDICATORIA
AGRADECIMIENTOS
PRÓLOGO
1. CÓMO Y CUÁNDO EL ESCRITOR SIENTE NACER EN SÍ EL IMPULSO CREADOR
2. LA PROPIA VIDA EN LA PROPIA OBRA
3. EL APRENDIZ DE ESCRITOR
4. EN EL SANCTASANCTÓRUM DEL CREADOR
5. CÓMO SE GESTA UNA OBRA
6. LA EUFORIA CREADORA
7. MIEDO A LA SEGUNDA NOVELA, LA TERCERA... LA ÚLTIMA
8. INGRESAS EN LA TRIBU
RESUMEN BIBLIOGRÁFICO
CRÉDITOS

A Álvaro del Amo,
por su apoyo constante y crítica implacable

(Con mi agradecimiento también a mi amigo Ramón Sala, por la atención con la que ha leído, corregido y aportado sugerencias a este libro. Y, sobre todo, a Enrique Cremades, por ponerme en la pista de uno de los temas que se tratan en él —la relación entre escritores y hoteles—, además de por su preciosa y larga amistad.)

Prólogo

De dónde procede el impulso de escribir; de dónde extrae el escritor sus materiales para el libro o la novela que escribe; por qué mecanismos logra transmutar la experiencia vital, la imaginación o el recuerdo en literatura; cómo vive el éxito, el fracaso y, en general, todo aquello que es origen, motivo y fruto de su trabajo, es de lo que trata este libro. Para ello, hemos querido conocer cómo distintos escritores desarrollan su actividad en su lugar de trabajo, también llamado figuradamente «cuarto de atrás», «cocina» o «trastienda» —expresión que se refiere tanto al lugar físico como mental en el que tiene lugar el proceso de creación—; adentrarnos de su mano en ese mundo que crean a su medida hecho de hábitos, fetiches y otros recursos para atraer a las musas.

Hay escritores que son incapaces de encerrarse en su casa y escriben viajando, en ratos muertos en aeropuertos, cuartos de pensiones, hoteles. Pero casi siempre el viaje es solo un tiempo para acumular experiencias y tomar notas; después, la mayoría necesita encerrarse en un mundo propio, seguro y conocido antes de sentarse a escribir a partir de esas experiencias. Es lo que aquí trataremos de indagar: cómo se pasa de la primera imagen captada al vuelo, la impresión dejada en nosotros por un paisaje, personaje o experiencia, a la idea que anima una novela; cómo esa misma idea se desarrolla, enriquece, ramifica y se transforma a lo largo de la escritura. También, cómo incide la publicación, la experiencia acumulada, el éxito, el fracaso, en las novelas posteriores. En fin, cómo el escritor nace, crece y, a veces, muere para la literatura.

Nuestro objetivo es indagar en la cocina e interioridades del mundo literario a fin de que el lector interesado —sea o no aspirante a escritor— pueda familiarizarse con el quehacer de los autores a los que lee y con el trabajo que hay detrás de un libro; desvelar algunas de las claves por las que el escritor logra trasladar sus propias experiencias y la realidad a la ficción; y, en general,

penetrar en las complejas relaciones entre vida y literatura.

Para ello me sirvo, además de mi propia experiencia como escritora, de una serie de entrevistas con escritores actuales que he realizado expresamente para este libro o con motivo de trabajos anteriores. Entre los entrevistados se encuentran nombres tan conocidos como el premio Nobel José Saramago, Ana María Matute, Almudena Grandes, Juan José Millás, Rosa Regàs, Juan José Armas Marcelo o Espido Freire; pero también otros menos conocidos por el gran público aunque no menos valorados por la crítica, como Álvaro del Amo o Sara Rosemberg, y aun otros prácticamente desconocidos. ¿Por qué estos y no otros igualmente reconocidos o valiosos?, se preguntarán muchos lectores. El criterio de selección no responde más que al intento de ofrecer una muestra lo más variada posible, con escritores de todas las edades, condición y formación, capaces de ejemplificar diferentes formas de llegar y practicar la literatura. Lo mismo se aplica a las numerosas citas extraídas de otras fuentes. A fin de dotar de perspectiva a los problemas que hoy plantea la creación, conocer lo que cambia con el tiempo o lugar y lo que permanece en el oficio de escritor, he completado las entrevistas personales con un trabajo de indagación en prensa, Internet, publicaciones especializadas y otros libros, donde se recogen testimonios, declaraciones, reseñas de numerosos autores vivos y muertos de diferentes épocas y países relacionados con el tema.

Este libro no pretende ofrecer un panorama histórico ni tampoco crítico del oficio de escribir, donde necesariamente debería primar un orden y equilibrio en la aparición de obras y autores en función de su cronología o valía literaria.

Siendo un oficio en el que cada uno sólo puede aspirar a representarse a sí mismo, difícilmente se puede establecer modelos fijos y normas generales. Por ello, la selección que figura aquí pretende ser solo una pequeña pero variada y significativa muestra de las diferentes formas de entenderlo y ejercerlo por distintos escritores.

Tampoco pretende ser un manual propiamente dicho para aprender a escribir. Ni hacer un análisis psicológico del escritor. Pero sí hurgar, indagar, recoger todos los indicios que podamos obtener de cuanto forma parte de su trabajo.

No hay nada tan elusivo, tan difícil de apresar como el acto creativo. Ni siquiera leyendo la vida de los grandes escritores encontramos instrucciones precisas sobre los mecanismos que utilizaron para producir su obra. Porque gran parte del aprendizaje sucede en la cabeza del escritor, y aun la mayor parte de lo que pasa por esta sucede a un nivel inconsciente.

Al ser la vida del escritor, sus experiencias, su saber, sus recuerdos, nostalgia, fantasía e imaginación, la materia misma de su literatura, no puede haber dos escritores iguales, de la misma manera que no hay dos vidas iguales. Incluso vidas parecidas, la misma ideología, la misma cultura, paisaje, lengua, época o situación dan lugar a escritores a veces diametralmente opuestos. Nada de los recursos, fantasmas, obsesiones que sirven de motor a un autor son transferibles a otros.

Es por ello mismo imposible agotar todas las fórmulas, caminos por los que se llega, desarrolla la escritura.

No hay normas.

Si precisamente tienen algo en común todos los escritores —y artistas en general—, es que su trabajo solo puede surgir de su singularidad; la única capaz, por paradójico que parezca, de acercanos a lo universal. Por ello, no hay un escritor que pueda ser maestro absoluto de otro. Y, al mismo tiempo, nadie puede ser escritor sin contar con las aportaciones de los demás. Es en esa confluencia, en ese engarce del escritor con su medio o mundo —literario tanto como real—, en el que trataremos de centrarnos.

Sin seres humanos con algo que decir o contar no hay novelas, sin vida no hay literatura. No se llega a *El Quijote* por un ejercicio combinatorio de palabras, sino por su relación con la materia vivida y aquello que le da sentido.

Pero, lejos de pretender establecer nuevas ni definitivas verdades, se trata de aportar elementos para la reflexión. Ofrecer a unos y a otros los datos que les permitan juzgar por sí mismos, aprovecharse de la obra tanto como del aprendizaje literario y vital de algunos de sus autores preferidos.

1

Cómo y cuándo el escritor siente nacer en sí el impulso creador

El gusto por la palabra

Mi afición literaria nace tras leer el artículo dedicado a la palabra "muerte" en la Enciclopedia Espasa.» Juan José Millás me señala los gruesos volúmenes que ocupan un lugar destacado en su despacho. «Es la misma del año 1917 que había en casa de mis padres. No había muchos libros ni afición por ellos en mi familia. Me dijo mi padre que la había comprado como inversión en un momento en el que el dinero no valía nada. Éramos nueve hermanos en un tiempo en el que no había televisión ni muchos entretenimientos, con lo que los tres meses de vacaciones de verano se hacían larguísimos. Fue una de esas tardes, a la hora de la siesta, cuando más aburrido estaba, que eché mano de la enciclopedia. Tendría entonces trece o catorce años, y llevado por el gusto propio de todo adolescente por las palabras escabrosas, caí en la palabra "muerte". Había un artículo larguísimo, fantástico, dedicado a ella, que terminaba con un suceso o la historia de un tipo de Segovia que había muerto. Fue la primera vez que yo tuve la sensación de estar ante un texto literario. Es el momento fundacional de mi vocación. Todavía me asombra, es una locura lo bien escrito que está.»

Sólidamente instalada en un estante frente a la mesa donde escribe Juan José Millás, de forma que cada vez que levanta la vista de la pantalla por fuerza debe toparse con ella, la enciclopedia de su infancia parece todavía hoy lo único inamovible en ese despacho atiborrado de recortes de periódicos que parecen danzar de aquí para allá, desplazarse de una mesa a una silla, empujados por las últimas noticias del día o nuevos papeles.

El diccionario es también el lugar donde Espido Freire descubrió

el gusto por las palabras y su significado.

«Por mi comunión me regalaron una enciclopedia inmensa. Fue mi afición por el diccionario, por aprender palabras extrañas, el recuerdo más antiguo que guardo relacionado con la literatura. A partir de una palabra extraña como “prestidigitador” inventaba una historia.»

Así empezó la afición literaria de una de las escritoras más precoces de la narrativa española actual y la más joven que ha ganado el premio Planeta, al hacerse a los veinticinco años con el galardón con su novela *Melocotones helados*.

Pero lo más habitual es que sean los padres, abuelos, una tata, los que introducen a los niños en el mundo de la ficción y los cuentos, instilándoles al oído el gusto por el arte narrativo.

Nacido entre narradores

«Mi abuela, mi madre, mi tata, la cocinera Isabel nos contaban cuentos. Sobre todo esta, quien conocía las historias más truculentas sobre muertos y sepulturas. Eran cuentos clásicos, unos muy conocidos, otros menos. Pero había uno que me fascinaba.» Ana María Matute me lo contaba con la voz de una consumada narradora acostumbrada a mantener a un auditorio en vilo. Era una entrevista por teléfono, así que no podía verla. Pero no me resultaba difícil imaginar su rostro de duende mientras mantenía el suspense sobre la historia que se disponía a contarme. Había tenido ocasión de compartir mesa y mantel con ella en una comida durante uno de los cursos de verano de la Universidad Complutense en El Escorial sobre literatura de mujeres en el que participé en 1997, y ya entonces pude comprobar su tendencia a contar y repartir historias como otros reparten o regalan golosinas entre los que les rodean, así que me dispuse a escuchar y regodearme yo también. «Ese cuento que tanto me gustaba trataba de un rey que tenía siete hijos, todos varones. Como quería tener una niña y se había casado de nuevo, los mandó fuera a la espera de que naciera la niña. Hasta que los príncipes descubrieron el engaño de esa madrastra que pretendía mantenerlos alejados de palacio para poder robarles el reino para su nuevo hijo.»

Pero, al igual que Espido, Ana María Matute, aprendió muy

joven a cuestionar lo que oía y a desarrollar sus propios gustos y criterios: «Me gustaban muchos cuentos, menos el de Caperucita, que me parecía una imbécil, una tonta».

Así nació también en Gustavo Martín Garzo el gusto por la literatura.

«Mis padres eran muy cariñosos; había en ellos algo acogedor, hospitalario. En mi madre era algo físico, mientras que con mi padre esa comunicación se daba en el plano verbal. Nos hablaba mucho, contaba muchas cosas; no llegó a escribir, pero le gustaba mucho la literatura.»

Me lo contaba tomando café una fría tarde de invierno en una de sus escapadas a Madrid. Gustavo llegaba de Valladolid, donde por entonces el que ya era premio Nacional de Literatura todavía compaginaba su trabajo de psicólogo con la escritura. Una doble jornada laboral que no le impedía, sin embargo, ocuparse de sus hijos, aseguraba, a los que, siguiendo la cadena, ahora contaba sus propias historias.

De forma parecida describe Gabriel García Márquez en su autobiografía *(Vivir para contarla)* a sus padres: «Ambos eran narradores excelentes... Mi padre era además un autodidacta absoluto, y el lector más voraz que he conocido, aunque también el menos sistemático. Leía todo lo que caía en sus manos, en cualquier hora o circunstancia, de suerte que llegó a tener una formación enciclopédica sorprendente».

«Mi padre empezó a leerme de pequeñísima. De ahí mi adoración por Julio Verne, mi gran culto», cuenta Rosa Chacel a su regreso del exilio en 1976 en el programa *A fondo*.

«Mi abuelo me contaba hechos de la historia de México y universal. Fue el iniciador de mi vocación literaria», dice Octavio Paz en el mismo programa.

Esos padres y abuelos que cuentan historias son casi siempre los mismos que dan a leer los primeros libros a sus hijos. Octavio Paz explica así la importancia que tuvo para él la biblioteca de su abuelo, donde se encerraba a leer con su primo: «Leíamos mucho, a Darío, Bécquer, hispanoamericanos, españoles, algunos abominables, como Pereda; los clásicos, como Cervantes. Descubrí en ella el teatro de Lorca y Calderón... también novelas francesas,

novelas libertinas, propias de la vertiente erotizante de mi abuelo».

Una experiencia parecida a la que relata Borges en el mismo programa:

«Le debo todo a mi padre, ante todo la biblioteca, la cual ha sido el acontecimiento capital de mi vida. A diferencia de Don Alonso Quijano, que salió de su biblioteca para tratar de ser Don Quijote, yo no he salido nunca de esa biblioteca... Me eduqué en esa biblioteca... *Las mil y una noches*, Kipling, Stevenson, Oscar Wilde, fueron libros y autores capitales para mí... En 1916 me enseñé alemán para poder leer a Schopenhauer».

Cuenta el escritor argentino cómo su padre le enseñó a leer siguiendo sus gustos e inclinaciones: «Mi padre nunca me dijo esto es una obra maestra. Simplemente, me dio *El Quijote* y me dijo que lo leyera. Para mí fue una novela de caballería. Es un libro rarísimo. El Quijote quería mucho los libros de caballería y quería curarse; para mí no es solo una parodia».

En esa época en que leía de todo y con inmenso apetito, «también libros muy malos», Borges «no pensaba que *El Quijote* fuera mejor que los demás —no pones nota cuando eres niño—. Simplemente usaba los libros. Tal vez era más sabio entonces que cuando luego he intentado juzgarlos». Sin que pudiera aún ser consciente de ello, «estaba naciendo el mundo de Borges», dice el escritor. «Antes de los diez años ya escribía, aunque era abominable.»

Una afición que a veces encuentra tantos estímulos en casa que casi parece un mandato paterno, la continuación natural de la obra que un padre o un abuelo no pudo culminar.

Mandato paterno

«Supe desde niño que el mío sería un destino literario. Mi padre, un pacífico profesor de psicología, era poeta en sus ratos libres, componía buenos sonetos... escribió un libro que se publicó en 1921 en Palma de Mallorca, del que solo queda un ejemplar. Es la historia de la guerra civil de Entre Ríos». Unas aspiraciones literarias sin culminar del padre que solo con Borges hijo cristalizarían en una gran obra literaria: «Salvo que no quiso darme ningún consejo literario. Cuando le di a leer mi primer manuscrito

en 1923, no me dijo nada, pero a su muerte lo encontramos acribillado con correcciones, que yo incorporé a la siguiente edición».

Esa libertad para buscar su camino, seguir sus inclinaciones literarias, al tiempo que siente tras de sí el aliento constante del padre, está también presente en García Márquez, quien cuenta en el primer volumen de sus memorias: «Nunca lo comenté con mi padre. Sin embargo, poco antes de su muerte le preguntaron en una entrevista de prensa si él hubiera querido escribir una novela, y contestó que sí, pero que había desistido cuando [...] descubrió que la novela que yo estaba escribiendo era la misma que él pensaba escribir». Eso sucedía cuando García Márquez se disponía a escribir pasados los cincuenta años *El amor en tiempos del cólera*, inspirada en historias familiares que había oído contar de pequeño a sus padres.

También el abuelo de Octavio Paz fue un permanente aspirante a escritor.

«La primera novela indigenista en lengua española fue *Piedra de sacrificios* de mi abuelo», cuenta el escritor mexicano en *A fondo*. Admirador de Galdós, con quien se carteaba, el abuelo de Octavio Paz quiso hacer «una derivación mexicana de los *Episodios Nacionales*». El resultado fue una «novela bastante cursi que en el último capítulo culmina con el encuentro de Cuauhtémoc y Cortés, sus dos personajes principales, en el cielo», reconoce el escritor.

No era en el campo de la literatura donde hizo sus pinitos artísticos el padre de Salvador Espriu, sino en el de la caricatura, pero puso todo su empeño en llevar a su hijo por el camino de las letras. Las mismas tertulias de literatos que el notario barcelonés convocaba en su casa parecían destinadas al lucimiento del hijo: «Desde niño mi padre me invitaba a participar y a hablar... quizá enojaba a los asistentes a la tertulia, aunque no creo que llegara a ser tan repelente como el niño Vicente». Fue su padre quien editó el primer libro de Salvador Espriu cuando este apenas tenía quince años, revela el poeta en *A fondo*: «Editó ciento diez ejemplares, de los que no se vendió ni uno». Fue el primer y último libro en castellano del poeta.

También en Rosa Chacel encontramos ese mandato paterno. «Zorrilla fue como una especie de segundo padre para mi madre.

Me sabía de memoria toda su obra. Mis padres aspiraban a que yo hiciera un trabajo intelectual. Había muchos libros en mi casa», cuenta la escritora en el mismo programa.

Este estímulo consciente o inconsciente de los padres está en muchos escritores.

El sonido más persistente que recuerda Martin Amis de su infancia es el de la máquina de escribir de su padre en casa, dice en la entrevista que le hace Empar Moliner en *Babelia* (8-IX-2001). Hijo de uno de los escritores británicos más importantes y de más éxito de los últimos cincuenta años, Kingsley Amis, todo en la infancia de Martin parecía haber sido dispuesto para indicarle el camino: la biblioteca del padre, una madre también escritora, aunque no de éxito, Elisabeth Jane Howard, el ambiente literario que se vivía en su casa... Lo que le permite decir que «tuve una infancia privilegiada. Tenía cinco años y estaba en las rodillas de los mejores escritores del mundo. Veraneaba en la casa de Robert Graves en Mallorca».

Tal vez por ello, Amis cree que «lo que una pequeña minoría de críticos no me perdona es la infancia feliz... no me han perdonado que me dedique a escribir, siendo hijo de Kingsley. Es como si al ser hijo suyo estuviese genéticamente programado para la literatura y, por lo tanto, lo que hago no me costara ningún esfuerzo».

Los libros como alimento

Padres y madres que les transmiten el amor por la literatura, bibliotecas del abuelo: es tan frecuente ese contacto temprano con los libros que se diría que para ser escritor hay que haber mamado tinta con la leche materna. Y cuando no son los padres, tíos o abuelos los que suministran el alimento, son los mismos niños los que se atiborran por su cuenta de letra impresa. Como esos Rómulo y Remo que saben buscar la leche de forma intuitiva en los pechos de la loba cuando la madre falta. Me lo decía Rosa Montero en otra entrevista que le hice tiempo atrás para la revista *Dunia*: «Mi pasión por la literatura surgió de la lectura. De pequeña me encerraba a leer y leer».

Como si todavía no hubiera salido de la habitación donde se

había encerrado a leer de niña, encontré a Almudena Grandes en su casa. Para llegar a un lugar donde sentarse había que sortear y desplazar montañas de libros de una silla a otra. Era un desorden que recordaba al de esas habitaciones donde los niños dejan los juguetes desparramados tras una tarde de juegos. Como si la lectora glotona que Almudena fue de niña hubiera desvalijado todas las estanterías a su antojo para atiborrarse a leer un poco de todo.

«El primer libro importante que recuerdo fue una versión infantil de la *Odisea* que me regaló mi abuelo y que se leía como un libro de aventuras. De ahí pasé a leer *Mujercitas* con fervor, *Antoñita la Fantástica, El último mohicano, La princesita, Las minas del rey Salomón*, Julio Verne; leía de todo: libros de mi padre, de mis tíos, de mi abuelo. Fui una niña muy repelente, muy de leer», recuerda Almudena Grandes.

No muy diferente a lo que contaba Quim Monzó en una entrevista con otro escritor, Enrique Vila-Matas: «Era muy tímido. Leía y leía. Mi madre me mandaba a jugar a la calle, y no iba; me quedaba en la casa, y leía». Y así siguió toda su adolescencia, tras matricularse en la Escuela Masana de Barcelona para aprender diseño: «En mis horas libres no paraba de devorar libros... A Kafka lo descubrí a los catorce años, y quedé patidifuso. Leí *El proceso* en la traducción catalana de Gabriel Ferrater. También leí a Sartre, *La náusea*, que ahora está muy mal vista, dicen. Y entonces descubrí a los sudamericanos. Primero a Cortázar. Luego, Borges; Bioy Casares, que me entusiasmaba; Felisberto Hernández, Cabrera Infante, García Márquez. Los devoraba con pasión. Y, mientras, escribía para mí. No pensaba publicar» *(El País Semanal*, 12-VIII-2001).

Son historias que alimentan la leyenda de que los escritores pertenecen a una casta aparte, predestinados y programados desde muy jóvenes para vivir solo con un pie en este mundo y el otro en el de la palabra escrita. De la lectura se pasa de forma natural a la escritura. Eso dicen. De la admiración del maestro surge desde la más tierna infancia la necesidad de emular. Como le sucedió a Borges con *El Quijote*, bajo cuya influencia escribió en español antiguo sus primeras poesías infantiles.

«El vivir en el mundo de los libros creo que te lleva de forma natural a escribir», explica Almudena Grandes.

A medida que recopilaba experiencias, parecían corroborar la

misma idea: igual que el cuerpo de las bailarinas, el escritor se forma cuando aún tiene el cerebro tierno, en su primera infancia.

Hasta que di con casos que demuestran que uno puede adquirir el amor por la literatura a partir de las experiencias más insospechadas.

Hijos de la calle

«Pasé mi infancia en diferentes partes del país y entre gentes desprovistas de toda cultura. Lo que probablemente no era algo malo a la larga. Creo que me curtió tener que nadar a contracorriente», cuenta Truman Capote en la entrevista que recoge *Writers at Work*.

También John Le Carré reconoce haberse criado en un ambiente muy poco propicio. Con un padre, un simpático estafador y embaucador, al que, según cuenta el escritor en *El País*, «le agradaba presumir de no haber leído un libro en su vida, incluidos los míos».

Erskine Caldwell, con un puesto reconocido en la literatura norteamericana del siglo XX, presume de que «todo lo que yo leía de niño era el catálogo de los almacenes Sears & Roebuck» *(The Writer's Chapbook)*.

Juan José Millás, Espido Freire, José Saramago son algunos de nuestros escritores que tampoco han nacido en el seno de una familia con hábitos de lectura.

«En mi casa no existían los libros. El primer libro comprado que tuve fue con el dinero que me prestó un amigo cuando yo tenía dieciocho años. Hasta entonces había estado leyendo en bibliotecas sin ninguna orientación. Nunca he estado en la Universidad, con lo que toda mi adquisición cultural no ha seguido guía ni programa.» José Saramago me lo contaba con tanta naturalidad como si aquellos principios humildes estuviesen en la misma base de su singularidad y valor como escritor.

Entrevistaba al escritor portugués durante una de sus visitas a Madrid. Llevábamos ya casi dos horas encerrados en la biblioteca del Colegio de Periodistas, con decenas de reporteros y televisiones agolpándose al otro lado de la puerta para entrevistarle y cubrir la conferencia conjunta que iba a dar con su amigo José Luis

Sampedro, ambos convertidos en una especie de «popes» o guías intelectuales del momento por su carácter de escritores veteranos comprometidos. Pero con ningún otro he tenido una entrevista tan larga, pausada, fundamentada. Ajeno a los requerimientos que empezaban a llegarle desde fuera, el escritor Saramago parecía más interesado en ejemplificar su forma de acceder y entender la literatura con detalles sencillos basados en su propia experiencia que en improvisar una retórica extraída de libros o medios intelectuales.

Si bien las grandes obras de la literatura son las que han franqueado a la mayoría de escritores el paso a ese mundo mental de la poesía, la narrativa, la creación, no basta con los libros para hacer de un niño lector un futuro escritor.

Prueba de ello es que pocos de los grandes apellidos de escritores y pensadores españoles del último siglo han dejado algo más que epígonos de su obra en sus hijos. Hay pocos capaces de cargar con un apellido como el de Marías y a la vez destacar con una obra propia de creación. Tengo amigos que han nacido y crecido en esas casas de la alta burguesía atiborradas de libros hasta el techo, libros encuadernados en piel, pasados de abuelos a padres y de padres a hijos, capaces de citar de memoria cualquier poeta del diecinueve, pero incapaces de generar una frase o una idea propia. No digamos ya un verso o una novela. He visto la frustración que producía en familias de apellidos notables tener a un primogénito leído y aplicado, y comprobar que la educación más exquisita solo servía para alimentar una erudición tan amanerada como estéril. Todos conocemos alguna de esas personas tan cultas que parecen hablar siempre con frases e ideas que hemos leído en alguna otra parte.

Tal vez por ello Erskine Caldwell dice: «Aprendí muy pronto que puedes ser ya sea un lector o un escritor. Yo decidí ser escritor». Sin duda se trata de una *boutade*, pero no tan lejana a las enseñanzas de otros maestros de la literatura.

Imaginación frente a erudición

«Pero bueno, ¿hasta cuándo?, ¿por qué lee a los carcamales?», dijo Vicente Huidobro al joven Gonzalo Rojas cuando este apareció

en su despacho en busca de orientación con unos libros de Ovidio. Y añadió: «¿No les he dicho que deben leer la física de hoy, estudiar biología, fisiología, matemáticas? La imaginación poética es hermana de la imaginación científica». Rojas, que cuenta la anécdota en una entrevista en *Babelia* (30-XII-2000), añade: «Aquello me cautivó porque, en el fondo, me estaba diciendo que la imaginación es la misma. Y, pasados los años, la física de hoy se ha encargado de darle la razón».

Seguramente Huidobro no quería decir con ello que no hubiera que leer a los clásicos, sino que la imaginación no se beneficia del mimetismo, ni se fomenta siguiendo los caminos trillados.

«Apollinaire, precursor de casi todo lo importante que tendría lugar en la literatura de la generación siguiente, instaba a los poetas de su época a que fuesen tan audaces como los inventores mecánicos del aeroplano, la telegrafía sin hilos, el cine y el fonógrafo...», cuenta el crítico y cronista Matthew Josephson *(Mi vida entre los surrealistas)*. «Con una prosa exuberante, exhortaba a los poetas de mi generación a que dirigieran sus pensamientos a las realidades de nuestra Edad de la Máquina y cantaran a la "nueva Norteamérica" con sus costumbres urbanas, sus diversiones para las masas, sus bailes violentos y su música bárbara. La vida en Europa había ofrecido a algunos de nosotros una nueva perspectiva de Estados Unidos, cuyas "maravillosas fuerzas mecánicas jóvenes", sostenía Apollinaire, estaban destinadas a transformar a la misma Europa. Debíamos experimentar o morir; debíamos ser audaces y cada vez más audaces.»

No todo se aprende en los libros. El mismo Borges, lo más parecido que existe a un ratón de biblioteca, lo sabía: «Cuando yo era chico mi padre me explicó los problemas esenciales de la filosofía sin una sola fecha, con ejemplos. Con una mandarina, como en un juego de sobremesa, me explicó la teoría de Zenón».

En realidad, Borges estaba siendo entrenado para ejercitar la curiosidad, el apetito por probar, gustar, explorar. Impulso básico de esa etapa de la vida que Almudena Grandes llama «la edad del conocimiento» y que es la infancia.

«En bachillerato la literatura no me interesaba. Creo que la clave de mi vocación hay que buscarla en las inquietudes, la afición por la aventura, la necesidad de transgredir y traspasar todas las líneas

que tenía de niño. A mí me decían ven a las cinco y aparecía horas más tarde, solo por llevar la contraria. Este es el espíritu de la literatura, la rebeldía. Solo el que está dispuesto a traspasar la línea que los demás te dicen que no puedes pasar es escritor», sostiene Armas Marcelo.

Es ese apetito voraz que reclama continuamente más lecturas, más investigación, indagación del mundo y la vida, más materia capaz de satisfacer la curiosidad, el que alimenta esa especie de monstruo interior que va creciendo dentro del escritor y al que Vargas Llosa llama «la solitaria».

Sin duda, facilita las cosas nacer ya con una cultura puesta, como los bilingües; aprender desde niño a hablar y pensar en dos idiomas, el de la calle y el literario, el lógico y el poético, el de la realidad y el de la ficción. Pero un escritor debe tanto a lo que ha leído como a aquello que no está escrito en ninguna parte y solo él es capaz de imaginar.

Anita, Almudena, Espido «La Fantástica»

Espido Freire empezó completando frases a partir de una palabra del diccionario y continuó completando «historias que me fascinaban y que sentía que les faltaba algo que yo quería, como en *Ivanhoe* o *Los últimos días de Pompeya*. No podía soportar esas rubias que se desmayan ante el héroe. Así que las cambiaba, convirtiéndolas en aguerridas princesas en los cuentos e historias que contaba a mis amigos y a mis padres».

En clase, mientras los demás estudiaban matemáticas y hacían sumas y restas en sus cuadernos, Espido se quedaba mirando las musarañas y en lugar de números escribía cuentos. «A los seis o siete años ya escribía historias breves, y a los nueve escribí mi primera novela, *Handra Withman.»*

Encontré a Espido Freire recién aterrizada en la casa donde terminaba de mudarse junto a la calle Goya. Un piso antiguo que en esa mañana de mayo era un continuo entrar y salir de carpinteros y albañiles que se ocupaban de los trabajos de restauración. El espacio empezaba ya a tomar forma de castillo encantado o de cuento de hadas, con arcos y dinteles de madera flanqueando el paso de una estancia a otra, sillas de respaldo romántico y altísimo,

un diván de terciopelo, y armarios con un elaborado y singular trabajo de ebanistería. Un decorado más propio de los cuentos de Hansel y Gretel que de una escritora que a la hora de trabajar conoce tan bien cuál es el mejor ordenador como el ritmo adecuado al que producir sus novelas sin frustrar ni saturar las demandas que crea el mercado sobre un escritor recién incorporado al *hall* de la fama. Y aunque la escritora navarra me recibe en pantalón, suéter y zapatillas deportivas, una especie de traje de «faenas» domésticas, no es difícil imaginarla paseando y escribiendo en ese ordenador que se encuentra en el centro del salón principal, vestida con un largo camisón de princesa antigua, como dice que le gusta trabajar.

Espido Freire parece una extraña mezcla de escritora curtida —a la que una mirada pragmática y escéptica sobre el oficio la hace parecer mucho mayor de lo que es— y de niña fantasiosa salida de uno de esos antiguos tebeos *Azucena*. Ejemplificando que todo el dominio del oficio resulta insuficiente si no se conservan buenas dosis de fantasía e imaginación.

No es muy diferente lo que cuenta de sí misma Almudena Grandes:

«Yo siempre he sido muy novelera, fantasiosa, y eso creo que es lo fundamental, lo que está en la base de la literatura. De pequeña era la mejor contando cuentos; por las noches me los inventaba y se los contaba a mi hermana pequeña. Era algo que me resultaba muy fácil, inventarme historias. Salía del cine y hacía una película nueva con el bueno, el malo. Creo que uno de los ingredientes principales de los novelistas es haber sido niños fantasiosos, lo que nos hace buenos constructores de historias para consumo propio desde muy pronto».

Precoz y fantasiosa son también los calificativos que mejor definen a la niña que fue Ana María Matute. Empezó escribiendo a los cuatro años, y a los cinco ya era capaz de articular una historia en forma de cuento. Son cuentos que ahora están en uno de los departamentos de literatura de la Universidad de Boston, a disposición de quien quiera escribir una tesis sobre nuestra escritora viva más universal, y que han sido motivo de una recopilación reciente en nuestro país *(Cuentos de infancia)*.

Al preguntarle ¿Qué siente ahora al releer aquellos cuentos?, Ana María Matute se echó a reír burlona. Aunque no podía verla, no

me resultaba difícil imaginarla mientras reía al otro lado del teléfono. Cuando la conocí en 1997 me sorprendió ya su sentido del humor, a la vez cáustico y con un timbre de alegría infantil. Acababa de publicar *Olvidado rey Gudú*, andaba ya con ayuda de bastón, y se reía despiadadamente de sus males, incluida una larga depresión que la había mantenido largos años alejada de la literatura.

«Al verlos ahora me producen ternura y comprensión por la niña que fui. Son cuentos muy infantiles, pero en ellos ya había un mundo mágico propio.»

Su fantasía fue su refugio durante toda su infancia.

«En el colegio de monjas no enseñaban literatura. Todo lo que yo escribía no tenía nada que ver con el colegio. La escritura era mi isla.»

La cama como cuna literaria

Más escritores han nacido a la literatura en la cama que en las bibliotecas o las escuelas de letras.

Es en la cama donde el Borges que empezó imitando el castellano antiguo de Cervantes da rienda suelta a sus propias fantasías. En la entrevista que le hace Soler Serrano en 1976 cuenta cómo tras perder a su padre en 1938 sufrió un accidente subiendo las escaleras que le llevó también a él al borde de la muerte. Tras una época de fiebres, delirios y pesadillas, fue sometido a una operación, a la que le siguió una larga convalecencia. «Fue en ese tiempo en el que me di cuenta de que puedo usar de la fantasía y empecé a escribir relatos fantásticos.» *El Sur*, un cuento en el que se refleja ese tiempo de enfermedad, es solo el aspecto más visible del paso de la emulación de los maestros al encuentro de la propia voz.

Es en la cama donde Georges Pérec decide también hacerse escritor *(Especies de espacios)*. Muchos ya no querrán salir de ella, como Proust, que escribió parte de su obra en sus largos periodos de convalecencia. O se demorarán en ella el tiempo suficiente para salir convertidos en escritores.

«Mi educación formal es prácticamente inexistente. Solo tengo un certificado de estudios elementales y nueve años de escolarización en total. Tuve que dejar los estudios a causa de una

tuberculosis de huesos que me hizo pasar cinco años en la cama, repartidos entre los nueve y los diecisiete», cuenta Alberto Moravia en *Writers at Work*. Fruto de esa larga gestación, a los veintidós, el escritor italiano publicaba su primera novela, *Los indiferentes*.

En la cama, lugar donde se nace, se duerme, se muere, se hace el amor, la lógica cotidiana queda, de alguna manera, suspendida. Lo que hace de ella un lugar propicio para sumirse en ese estado a las puertas del inconsciente en el que recomiendan ponerse para escribir o crear tantos artistas. Entre sábanas, como las parturientas, se gestan sueños, niños, poemas.

Hasta las lecturas se hacen de forma diferente. Se yace con los libros, se dormita con los libros entre las manos, los personajes y las historias de los libros introduciéndose en el ensueño y, más allá, en los mismos sueños. Fundiéndose con los libros como se funde uno haciendo el amor con la persona amada. De ahí esas simbiosis, ese camino que parecen recorrer juntos, lector y escritor, por mundos imaginarios en esos tiempos de enfermedad y convalecencia.

Por muchas visitas que recibas, siempre significa un tiempo de reclusión, apartamiento del curso de la vida de los demás. Mientras los demás niños juegan en la calle y su curiosidad se dirige a las cosas prácticas de la vida, en la cama esa curiosidad va quedando encauzada hacia aquello que uno siente, lee y es capaz de fantasear.

Pero es el descubrimiento y contacto con la propia intimidad, a solas contigo mismo, con tu cuerpo vulnerable y enfermo, con tus fantasías, lo que me parece más determinante de esa experiencia. Bajo las sábanas se vive en un mundo secreto que solo conoce el enfermo.

Soy una de las muchas niñas que ha pasado por esta experiencia. A los doce años la primavera me sorprendió con una rara enfermedad —eritema nudosum— que me tuvo al borde de la muerte y cuatro meses postrada en la cama. Lo mejor de la dolencia era cuando remitía la fiebre y entrabas en el estado de convaleciente. Entonces te traían chocolate a la taza para merendar; las madres sabían que debían mimarte, no reñirte. Y podías dedicarte por entero a disfrutar de la libertad concedida, de ese espacio creado entre sábanas, con tus cuadernos, tus libros. Muchos me recuerdan como lectora, tal vez porque todo el mundo te trae

libros cuando estás enferma. Pero, más que los libros, lo que yo recuerdo son esos cuadernos en los que escribía y dibujaba, además de mi primera máquina de escribir que me regalaron por esos días y que me duró hasta el tiempo de escribir mis primeros relatos. Con ella me dediqué a inventar un código cifrado propio, sustituyendo letras por signos de puntuación, el lenguaje para una futura sociedad secreta en la que estarían admitidos solo las amigas y amigos más íntimos. Recuerdo las múltiples y fantásticas misiones que elaboraba para esa sociedad secreta, todas ellas relacionadas con viajes de descubrimiento a países exóticos e inexplorados. Introducirse en un barco como polizón, trabajar en un circo o unirse a una caravana de gitanos eran solo algunas de las formas que ideaba para llegar a Moscú o a Brasil. Llegaron a tomar tanto cuerpo y consistencia mis imaginaciones que durante mucho tiempo las tomé por una posibilidad real. Eran planes que maduraba a solas con mi diario. El diario era el único intermediario, el único autorizado a introducirse en esa intimidad. Para mí es el antecedente más directo de esa comunicación consigo mismo a través del papel y la palabra de la que arranca la necesidad de escribir.

Es de esa brecha entre la realidad imaginada y la realidad vivida de la que probablemente surge la literatura. Brecha que acompaña al escritor toda su vida y que tratará de salvar a través de la escritura.

El descubrimiento de la vulnerabilidad y mortalidad del cuerpo que entraña toda enfermedad en la infancia a su vez anticipa las acuciantes cuestiones sobre el sentido de la vida que se hará el adolescente que se está ya formando en el interior de ese cuerpo de niño. Borges asegura en *A fondo* que el espíritu de trascendencia que se encuentra en todos sus cuentos y poesías «surge de mi contacto temprano con la enfermedad y la muerte de mi padre y abuelas».

Muchos niños ven a un abuelo o a un padre morir. Todos los niños están enfermos en algún momento, pasan por el sarampión, las paperas. La infancia es un rosario de enfermedades, cada una actuando como una especie de puerta de paso a una etapa posterior. Así que tampoco las enfermedades infantiles por sí solas auguran

ningún futuro literario. Pero, probablemente, sí se encuentran en ellas ingredientes que, combinados con los demás de manera conveniente, compondrán ese cóctel llamado escritor.

SENTIRSE RARO

En los libros de Rosa Montero abundan los enanitos y las mujeres feas; cuando le pregunté por qué tantos de sus personajes parecían vivir un conflicto con su físico, me contestó asombrada: «No me había dado cuenta. Debe de ser porque siempre me han gustado mucho los monstruos, lo que está fuera de lo apreciado, lo admitido. Desde pequeña me he puesto siempre del lado de Frankenstein, del que es distinto, del que está fuera de la escala de valores admitidos por la sociedad». Le pregunté si reflejaban algún complejo suyo. «No, para nada. No tengo ningún complejo físico. Pero es verdad que de pequeña el guapísimo era mi hermano. Yo era la inteligente. Nunca me sentí guapa, pero fea tampoco. Lo que sí me sentía es distinta, porque a causa de la tuberculosis no fui al colegio hasta los nueve años.»

De hecho, gran parte de sus lecturas, acontecían en ese contexto de rareza y exclusión de los demás niños a que la sometía su enfermedad. «De los cinco a los nueve años me pasé la mayor parte del tiempo en cama. Me sentía diferente a las demás niñas, porque en ese periodo leía muchísimo y había una parte de mi mundo que no podía compartir con nadie, porque nadie había leído lo mismo que yo. Me sentía rara, distinta, era muy tímida.» Fue por esos mismos tiempos cuando empezó a escribir.

Almudena Grandes me contaba con palabras parecidas sus dificultades de niña en la entrevista que le hice para este libro:

«Yo creo que leía mucho, y empecé a escribir de pequeña porque estaba gorda; era inmensamente gorda, como Rosa de *Operación Triunfo*, pero con trece años. Ganaba todos los concursos de redacción en el colegio. Era el único episodio brillante de mi infancia, porque por lo demás era una niña bastante desagradable, hosca, pedante. Me sentía una niña y una adolescente sin suerte por mi aspecto físico».

También Ana María Matute:

«Yo siempre he sido muy mía, un poco rarita. De niña era

tartamuda, con lo que las demás niñas se reían de mí. Jugaba con los chicos, lo que me hacía sentir diferente. Me tenía que aguantar muchas veces las ganas de llorar, porque los chicos no lloran. Qué rara es esa niña, decían; y todavía, a mis setenta y seis años, me siento rara. Me siento caída de una galaxia que no es la mía. Tampoco de mayor me he sentido muy integrada en el mundo. Pero creo que esta es una condición del escritor: sentirse al margen».

Rosa Chacel es otra niña «rara», como cuenta en la entrevista que le hace Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo*. Durante su infancia en su Valladolid natal, nunca fue al colegio: «Me enseñaron a leer mis padres... No jugaba con niños, no tenía amigos; estaba sola porque mis padres eran muy solitarios».

Más raro aún se sentía Espriu:

«Soy un escritor para el que la vida ha transcurrido de una manera muy silenciosa y solitaria... Soy un hombre muy desvalido... Me ha faltado una buena salud, lo que me ha condicionado mucho. Mi vida ha estado marcada por enfermedades desde la infancia. El infortunio entró en casa en forma de enfermedades que me han dejado huellas para el resto de mi vida». Primero fue su hermano mayor, quien murió a los catorce años de una infección, seguido de su hermana María Isabel. Ello hizo que el único hijo que les quedaba a los Espriu recibiera «una mayor protección por parte de mis padres». Sobre todo cuando también él cayó enfermo de sarampión a los nueve años. «Desde entonces mi salud siempre ha sido precaria. Una de las cosas que me acongojan más es que padezco de un temblor casi continuo de mi mano derecha que a veces casi me imposibilita escribir, porque no he aprendido a escribir a máquina, y también una dislexia que me impide a veces decir palabras tan sencillas como Barcelona o Espriu».

Cuando Soler Serrano le pregunta si es su enfermedad «lo que le ha mantenido apartado del torrente de vida de la calle», el escritor catalán contesta: «En parte, sí; pero en parte es temperamental. Soy introspectivo, como mi madre, una mujer a la que no le gustaba tampoco el ruido y que tenía que transigir porque mi padre era lo opuesto. A mi madre le gustaba llevar una vida solitaria, de la que acaso yo he heredado esa tendencia a estar separado de los demás».

No sé si Quim Monzó se sentirá raro. Pero la primera imagen que guardo de él es de esa época de finales de los setenta en que él

terminaba de publicar su primer libro en catalán. Al verlo aparecer en el Bar Lola de Barcelona de la mano del célebre periodista Ramón Barnils, y deambular por Zeleste y otros bares del Born, siempre me llamaba la atención como un tipo bastante raro. Aunque las fotos no lo muestran así, o sea que algo debo de haber añadido por mi cuenta, en mi memoria aparece como tartamudo, bizco y desgarbado, todo ello aliñado con un sentido del humor entre tímido y osado. Enseguida lo vi en los programas de la televisión catalana, con su lado cómico desternillante, maravillándome la capacidad con la que transfiguraba sus rarezas físicas en atractivo.

Por lo que he leído después sobre él, también fue un niño retraído que prefería quedarse en casa leyendo en lugar de salir a la calle a jugar con los demás niños del barrio.

«Empecé a escribir porque no gustaba a las chicas. La miopía me convirtió en una persona muy tímida, y los libros se convirtieron en unos compañeros extraordinarios», confiesa también Juan Manuel de Prada en una entrevista publicada en *El Periódico de Catalunya* (22-III-2000).

«Tengo comprobado que los niños cojos, con un aparato para andar, o gordos, albinos, leen mucho, escriben, se encierran en un mundo de libros, porque es una forma de encontrar gratificaciones dentro de un mundo que no te las da. Te permite escapar de la realidad sin moverte de la realidad. La literatura tiene la capacidad de llevarte a un territorio fronterizo que no es ficción ni realidad, pero donde la vida es más intensa», sostiene Almudena Grandes.

Y es que buena parte de la tarea del escritor consiste en resolver la diferencia, aquello que le separa de los otros, que casi siempre es lo que más le hace sufrir y obsesiona, lo que significa una búsqueda continua de las claves de la propia existencia.

Siempre hay escritores, como José Saramago, que prefieren presentarse como un amanuense o artesano de la literatura, un ser normal y corriente que todo lo que tiene de diferente de los demás mortales es oficio. Pero a mí me parece que la necesidad de escribir surge en paralelo con el descubrimiento de la propia singularidad.

Truman Capote explica en la entrevista recogida en *Writers at Work* cómo en el medio rural y provinciano de Estados Unidos

donde creció se le consideraba «bastante excéntrico —lo que no me parecía mal—, y estúpido —algo que lamentaba—. Despreciaba la escuela —o escuelas, puesto que estaba cambiando siempre— y año tras año suspendía las asignaturas más sencillas a causa del aburrimiento y aborrecimiento que me producían. Así que cuando tendría unos doce años, el director de la escuela a la que iba visitó a mi familia para decirle que en su opinión, y en opinión de la escuela entera, yo era "subnormal". Pensaba que lo mejor sería enviarme a una escuela para atrasados... mi familia me llevó a una clínica psiquiátrica para que evaluaran mi coeficiente intelectual. Me divertí mucho durante las pruebas y volví a casa convertido —¿lo adivinan?— en un genio, así proclamado por la ciencia. Todavía no sé quién se sintió más apabullado, si los profesores, que se negaban a creerlo, o mi familia, que solo deseaba oír que yo era un chico bueno y normal».

David Bradley, quien, además de autor de novelas como *South Street* o *The Chaneysville Incident* —por la que recibió el prestigioso premio PEN/Faulkner de la Academia estadounidense de las Artes y las Letras—, es profesor de escritura creativa en la Universidad de Pensilvania, señala en el libro *Letters to a Fiction Writer*: «Los artistas de todo tipo a menudo sienten la señal de partida cuando alguna figura admirada —el padre, un profesor, un tío favorito, etc.— les dice que tienen un don, algo que los hace diferentes a los demás niños». Pero «lo mismo que los impulsa a escribir a menudo llega a convertirse a continuación en una dificultad», porque «nada asegura que aquello que escriben tenga valor literario».

Y es que tampoco las rarezas son garantía de nada. Seguramente todos los niños se sienten raros en ese momento de la vida en que deben enfrentarse a su singularidad. Así que ser o sentirse raro tampoco es una prerrogativa del escritor. Pero sí juega un papel importante en la formación de ese mundo personal e intransferible del futuro escritor. Es a partir de esa sensación de rareza tan frecuente en la infancia cuando se forja eso que se llama «mundo propio», una expresión que, por muy manida y tópica que pueda parecer, todavía no ha podido ser sustituida por otra a la hora de explicar o visualizar la piedra angular del poeta o novelista, aquella sobre la que se asienta el edificio de todo creador.

Si la necesidad de escribir surge casi siempre del choque entre mundo interior y exterior, fantasía y raciocinio, expectativas y realidad —siendo la literatura un puente para salvar la falla—, la adolescencia por fuerza tiene que ser el momento en el que se forman más vocaciones literarias.

«Yo soy un lector tardío —cuenta Juan José Millás—. No tengo nada que ver con esos niños que a los doce años ya han leído *El Quijote*. Fue hacia los quince o dieciséis años cuando un día en que estaba solo, me aburría y además hacía mucho frío, me metí en la biblioteca del barrio de la Prosperidad donde vivía y eché mano de un libro. Era *Cinco semanas en globo* de Julio Verne. De pronto descubrí que no podía despegarme del libro y que nada en la realidad me interesaba tanto como lo que sucedía en ese libro. Pero no creo que se debiera tanto a que me sentía atrapado por la peripecia argumental, sino por otra cosa. Creo que cuando uno empieza a leer en la adolescencia es porque en los libros encuentra respuestas que no le dan sus padres o en el colegio. Respuestas a preguntas existenciales que uno se está haciendo, pero que tampoco tiene muy claras en la adolescencia, una época en la que te enfrentas a unos problemas de identidad muy fuertes. Has dejado de ser niño, pero todavía no eres otra cosa; es un momento de indefinición angustiante. De igual manera que en la vida real los modelos que te sirven son los del profesor de geografía, o un tío al que admiras, los libros te ofrecen un sinfín de modelos posibles sobre cómo ser en la vida. Tienen la enorme ventaja de que al identificarte con ellos puedes ensayar diferentes identidades. El adolescente se identifica ahora con el héroe, luego con el antihéroe, ensayando diferentes modelos existenciales. El gusto por las cuestiones de orden literario o formal viene después. Por eso, si uno no se ha hecho lector en la adolescencia, después ya es muy difícil.»

Las mismas inquietudes que llevaron al Millás adolescente a los libros, le llevaron también a la escritura:

«Al principio, sobre todo en la adolescencia, la escritura funciona mucho como una forma de desahogo emocional. Tal vez por ello tantos empezamos escribiendo poesía. Entre los diecisiete y los veintidós años yo escribí mucha poesía, relacionada con las

inquietudes existenciales típicas del adolescente».

Inquietudes, angustia, emociones emergentes, el adolescente descubre dentro de sí un mundo en ebullición o energía ingobernable. Una energía que hace a tantos escritores jóvenes describir el impulso creador como un fuego incandescente al que hay que aplacar con palabras.

A los diecisiete años, recién llegado a París, Arthur Rimbaud explica su desasosiego así: «Busco palabras tranquilas: pero mi dominio del arte de la calma no es muy grande». En el libro que publica sobre él Enid Starkie *(Arthur Rimbaud*, Siruela) vemos tal desamparo en el joven poeta que ignora que a esa edad ya ha escrito obras maestras.

También en Emily Dickinson puede trazarse la línea que une su literatura con esa desazón de la adolescencia cuando escribe a su amigo Higginson: «Yo no tenía ningún monarca en mi vida, y no puedo gobernarme a mí misma, y cuando trato de organizar —mi pequeña Fuerza explota— y me deja desnuda y chamuscada» *(Cartas a T. W. Higginson*, de Emily Dickinson).

Una energía muy vinculada con la sexualidad emergente.

Octavio Paz recuerda la adolescencia como una época de «angustias religiosas ligadas a sexualidad», en la que no resulta fácil reconciliar ideales y realidad *(A fondo)*.

La adolescencia es la edad del descubrimiento de eros, del conflicto entre amor ideal y sexo que se resuelve en enamoramientos súbitos, el enfrentamiento a la moral y a tabúes atávicos, o también el descubrimiento del lado más sensual y libertino de la vida. Un salto vital del que arrancan muchas vocaciones literarias y donde se sitúan los primeros pinitos de muchos escritores.

Fernando Sánchez Dragó me contaba en una entrevista que le había hecho para un libro anterior cómo de sus primeros «enamoramientos feroces» surgieron sus primeras poesías. Un precedente para la forma compulsiva con la que escribirá sus novelas: «Cada enamoramiento se saldaba con cientos de páginas escritas».

Cuenta Juan Manuel de Prada en la misma entrevista en *El Periódico de Catalunya* cómo la escritura le sirvió para sublimar el

desfase entre su timidez y la obsesión sexual naciente en la adolescencia: «Mi novia me dice: “Juanma, si no hubiese sido por tu inquietud intelectual, tú habrías sido un violador”. Soy un obseso sexual absoluto, pero sublimo esa obsesión a través del arte. ¡Voy muy caliente! Y es bueno. El arte potente nace de las pasiones fuertes y, a la vez, reprimidas».

«Sin erotismo no hay gran literatura», decía Mario Vargas Llosa en un largo monólogo transcrito por Javier Rodríguez Marcos en *Babelia* (4-VIII-2001) y en el que reflexiona sobre las conexiones entre placer sexual y placer estético. En él cuenta cómo su descubrimiento del erotismo fue simultáneo al descubrimiento de la literatura erótica. Sucedió durante sus años de estudiante, cuando trabajó en la biblioteca del Club Nacional de Lima. Esta contenía una notable colección de textos eróticos clásicos, desde *La Celestina* a *Lolita* de Nabokov, pasando por las obras del marqués de Sade o páginas memorables de Balzac, como las que contiene *Esplendor y miseria de cortesanas*. «Durante un tiempo leí esos libros con gran pasión. Después supongo que descubrí su gran limitación: la monotonía. La relación sexual enriquece extraordinariamente la vida, pero es limitada. Por más inteligencia que se ponga en renovarla, siempre transcurre en un marco determinado.»

Fue cuando Vargas Llosa empezó a interesarse por nuevos temas y lecturas, a resituar todo aquello en una visión general del mundo y la vida, que tantas repercusiones tendría sobre su forma de escribir.

El terreno erótico ha sido propicio a la literatura en cuanto es una invitación constante a la transgresión, lleva a adentrarse en terrenos de lo prohibido, y propone nuevos conflictos y problemas morales a resolver.

La rebeldía, la indignación contra el mundo heredado de los mayores y sus mentiras, sus injusticias, no es sino la otra cara de la misma moneda.

MATAR AL PADRE

El recuerdo más persistente que guarda Rosa Regàs de esa época en que empieza a tomar conciencia del mundo en el que vive es «la

sensación de cabreo». «A los trece años estaba interna en un colegio de monjas que tenía por director a un sacerdote comprometido y avanzado, quien nos decía ya que no había libertad sin libertad económica. Y aunque mi conocimiento del mundo era muy breve y limitado, seguramente contribuyó a que pensara que el mundo era muy injusto, de una injusticia que me indignaba. Ahí está el núcleo de mi compromiso no solo con la sociedad y la política, sino también con la literatura.»

Al conflicto entre realidad y fantasía de la infancia le sucede el conflicto entre ideales y pragmatismo en la adolescencia. No puede renunciarse fácilmente a lo que uno aprecia como valores, sobre todo a la verdad y la autenticidad, sin sentir que se traiciona a sí mismo. Al tiempo que el momento de insertarse en la sociedad, donde uno deberá trazar su propio destino y encontrar un lugar para su vocación, impone una revisión, cuando no una negación, constante de esos valores. Crecer significa ir acumulando y saltando sobre brechas y conflictos. También escribir. Así, la escritura se propone a menudo como el lugar donde defender y salvar las propias convicciones, aquellas sobre las que deberá asentarse el futuro hombre o mujer.

Una defensa que en esa edad toma tantas veces la forma de protesta, rebeldía, contra todo lo establecido. De forma que los mismos consejos paternos empiezan a ser cuestionados como parte de las convenciones sociales e imposiciones que proceden de toda jerarquía, sea escolar, política o religiosa.

Así, la adolescencia, la época de afirmar los valores personales, la identidad propia, es representada simbólicamente como el momento de matar al padre.

Martin Amis seguramente no existiría como escritor si no se hubiera visto obligado a recorrer su propio camino en rebeldía contra su padre. En la misma entrevista en *Babelia* (8-IX-2001), cuenta cómo le marcaron las relaciones con Amis padre, quien le hacía saber lo poco que le gustaban sus libros y, en las cartas que le escribía, le llamaba «mierdecilla». Lo que seguramente permite decir a Martin Amis que, a pesar de haber gozado de un ambiente literario tan estimulante en casa, «es completamente falso» que lo tuviera fácil.

Pero tal vez es lo que le salvó de convertirse en un epígono del padre, llevándole a desarrollar un tono provocador propio desde su primera novela, *El libro de Raquel* (Anagrama), que publicó antes de los veinte años y con el que ganó el premio Sommerset Maugham. El peso del conflicto con su padre ha gravitado de tal manera sobre la literatura de Martin que hasta su última obra, *Koba el Terrible*, aparecida tiempo después de muerto Kingsley Amis, es una contestación directa a este. En ella analiza en paralelo la tragedia del *gulag* ruso y la historia de su propia familia. En una transposición de la célebre *Carta al padre* de Kafka, Martin Amis incluye al final de su libro una «Carta al fantasma de mi padre», con la que el escritor arremete contra los intelectuales de izquierda que, como su padre, quisieron creer en Stalin.

Elevarse por encima de las expectativas del padre, ser capaz de escoger el propio camino, erigirse como individuo, implica la superación del conflicto de Edipo. Acaso por ello las relaciones con el padre sean un tema tan presente en la literatura, sobre todo masculina. *Retrato del artista adolescente* de James Joyce; *El guardián entre el centeno*, de Jerome David Salinger; o la más reciente *Creía que mi padre era Dios*, de Paul Auster, son solo algunos ejemplos.

Rebeldía, dudas y tormentos de la adolescencia están entre los temas que más obras maestras han inspirado.

Pero, en plena adolescencia, lo más frecuente es que todavía se escriba para uno mismo. Es ahí donde el diario juega tan a menudo un papel fundamental en la formación de ese mundo personal del futuro escritor.

EL DIARIO COMO CONFIDENTE

«Ya no abandonaré mi diario. Tengo que aferrarme a él... no tengo otro sitio donde hacerlo», escribe el joven Kafka el 16 de diciembre de 1910. El diario, a la medida de uno, como único lugar donde uno se siente comprendido, protegido, al abrigo, bajo refugio, bajo techo, en casa.

Seguramente esa complicidad secreta del escritor con el papel pervive en manías que nadie más comprende, como esa resistencia a publicar de Kafka, o esa aprensión de tantos escritores a hablar de lo que escriben.

La infancia tardía o la preadolescencia es un tiempo en el que todavía no hay pasado, solo futuro. Todavía no hay memoria, sino solo anticipación, ensueño, imaginación, fantasía. Y cuando las expectativas ilusas no pueden confiarse a nadie sin riesgo de ser desmontadas por el principio de realidad, el diario se convierte en depositario de tu secreto. Es ahí donde uno libra esa batalla por defender sus propios valores, ideales.

«En la adolescencia escribía, como casi todos los adolescentes, de manera compulsiva; llenaba cuadernos con algo semejante a diarios, conversaciones conmigo, poemas. Pero al mismo tiempo pintaba y quería ser pintora. La escritura acompañaba al dibujo y a la pintura, la imagen nacía de la lectura (en esa época leía mucha poesía y cuento), pero también todo aquello que no cabía en un cuadro se establecía de manera desordenada en mis cuadernos y en las cartas a mis amigos. Nunca me impuse un lenguaje, dejé que mi necesidad fuera encontrando cauces», cuenta Sara Rosemberg, pintora y escritora argentina instalada en Madrid.

«Más tarde, en la cárcel, y dada la falta de medios y las prohibiciones, aprendí a escribir para no olvidar, para dar cuenta lo más sintéticamente posible de lo que estaba sintiendo y pensando... Escribía mucho, y la escritura se transformó en una necesidad apremiante, aun sabiendo que nada de eso quedaría.» El diario se convierte en compañero, lugar de diálogo consigo misma, en esa época de compromiso político contra la dictadura en la que la cárcel separa a Sara Rosemberg de sus compañeros de lucha y de la universidad.

«No llevaba un diario propiamente dicho, pero tenía cuadernos donde anotaba cosas que se me ocurrían, reflexiones sobre libros que leía, textos cortos que de pequeña llamaba cuentos», dice Rosa Regàs.

Me recuerda mucho a los diarios que también yo llevaba desde niña, mezcla de acontecimientos vividos y de sueños. Como para tantos otros que se convierten o no en escritores, la adolescencia fue para mí una época de escritura compulsiva. Blocs y más blocs donde se repetía una pregunta constante, obsesiva y reiterativa: ¿qué sentido tiene esto? «Esto» que podía ser la existencia de Cristo, el sexo, el amor, la amistad, una asignatura que se me resistía, el matrimonio, la maternidad, el futuro que me esperaba, en suma, la

vida... Y cuando nadie responde a tus preguntas de forma fidedigna, fiable; cuando a nadie parece interesarle nada de aquello que te preocupa, allí está tu diario. ¿Dios existe o no existe? Y a continuación desgranaba todas las razones para pensar lo uno y lo contrario. Páginas y páginas con variaciones sobre las mismas preguntas a las que yo misma iba dando nuevas y más variadas respuestas, unas producto de mi propia reflexión, otras extraídas de algún libro. Me sumergí en los libros, subrayándolos, rastreándolos; como diría algún amigo, «comiéndomelos». Y aunque si por esos tiempos aún pensaba que lo último que quería o podía ser era escritora, y desde luego ni las lecturas —casi todas relacionadas con la filosofía, ciencia, antropología, religión— ni los miles de páginas que había escrito mucho antes de los veinte años tienen mucho que ver con la narrativa, han dejado en mí la convicción de que la literatura emana de los dilemas a resolver.

Escribía y escribía, simplemente llevada por la pulsión de encontrar soluciones a los problemas que la vida empezaba a plantearme. Como a todos, por lo demás. Tampoco en eso es especial el escritor adolescente, pero mientras otros tratan de dejar atrás esa época de duda e indeterminación asumiendo nuevas responsabilidades como padre, profesor, hombre de negocios o científico, se diría que el escritor tiene mucho de adolescente retardado. Vemos cuán frecuentemente esas primeras dudas sobre qué quiere hacer o ser en la vida persisten en su escritura. Lo escrito parece dotar del guión, de la coherencia que le falta a la vida. Tal vez por ello la mayoría de primeras obras son tan autobiográficas. Y es que del diario al primer relato autobiográfico, a las primeras poesías encendidas, apenas hay un paso.

Lo que lleva a preguntarse ¿cuándo surge el escritor? ¿Cuando vive o cuando escribe?

La semilla suele estar puesta mucho antes de escribir la primera palabra.

Los múltiples nacimientos del escritor

¿En qué momento nace el escritor?, ¿cómo y cuándo su mente queda programada para ver la vida y la realidad en forma de historias? ¿Cuando escucha el primer cuento?, ¿lee el primer libro?,

¿escribe la primera palabra en un diario?, ¿la primera poesía?, ¿el primer relato autobiográfico?, ¿la primera novela que se quedará en el cajón?, ¿la primera que se publicará? ¿Nace en la niñez, en la adolescencia, en la madurez? ¿Cuándo se puede decir que ha reunido todos los ingredientes para una escritura madura, digna de ser llamada literatura? ¿Cuándo nacen Jorge Luis Borges, Octavio Paz, como escritores? ¿El día en que escriben sus primeros poemas imitando a Cervantes y a Lope en la biblioteca familiar, o el día en que deciden que tienen algo que decir y una forma propia de contarlo?

«Una cosa es decir quiero escribir y otra estar en condiciones de escribir. Este es un proceso largo y complicado que no sabes nunca cómo va a culminar.» Almudena Grandes pone como ejemplo su propia peripecia: «Yo empecé escribiendo cuentos de pequeña, porque me aburría el domingo por la tarde cuando mi padre nos llevaba a casa de mi abuelo a ver el fútbol. Siempre quise ser escritora, y a los veinte era la típica que le contaba a todo aquel con el que me encontraba el argumento de mi próxima novela. Constantemente se me ocurrían ideas nuevas que luego no era capaz de desarrollar. Quería ser escritora sin ser capaz de escribir. Pero pensaba en lo que decía Henry Miller, quien desde pequeño también decía a todo el mundo que quería escribir. En Brooklyn todos se reían de él porque no publicaba nada. Lo primero que publicó fue con cuarenta y uno o cuarenta y dos años, pero luego ya no paró».

Almudena rompió el maleficio mucho antes, cuando a los veintiocho años alcanzaba un éxito fulgurante con su primera novela, *Las edades de Lulú* con la que ganó el premio de literatura erótica La Sonrisa Vertical.

Tras un primer intento de novela a los veinticuatro años, José Saramago descubrió que «aquello no era más que la consecuencia de los sedimentos de mis lecturas anteriores, y que no tenía nada que decir que valiera verdaderamente la pena, porque no había vivido mucho». Así que decidió darse un paseo por la vida antes de volver a la literatura veinte años después.

Algo parecido a lo que hizo Rosa Regàs. Tras su primer intento de novela, *Los vasos azules de Virginia*, que escribió a los dieciocho años, Rosa Regàs comprendió que aquello estaba «tan imbuido de

los propios sentimientos» que carecía de la autonomía suficiente para ser considerado narrativa o creación. Así que solo tras un largo rodeo como editora se permitió volver en serio a la tarea: «Desde pequeña decía ya que cuando fuera mayor sería escritora y escribiría la historia de *Luna lunera*, la cual recoge mucho de mi infancia de forma fabulada. Y si no empecé por este libro, y no lo abordé hasta después de un par de novelas y cuatro o cinco libros más, es porque era mayor y consciente de que tenía que recorrer un largo camino literario hasta poder contar una historia de mi propia infancia sin el resquemor que me había causado».

«Ser escritor no es fruto de una sola experiencia o momento, sino de una decisión que se va tomando», dice también Juan José Millás, quien solo tras publicar la cuarta novela empezó a asumirse plenamente como escritor.

Del impulso inicial de escribir que se da en las poesías de la infancia o juventud a la formulación completa de ese mundo mental que nos permite decir que nos hallamos ante un escritor, muy a menudo hay un largo rodeo. Tan largo como aquel que va del acto íntimo de escribir para sí a la voluntad consciente de escribir con objeto de comunicar algo propio a los demás.

José Luis Sampedro ilustra en su artículo «Cómo me hice escritor» *(Babelia*, 26-V-2001) las capas que se sobreponen en el nacimiento y crecimiento de la voluntad de escribir y, muy especialmente, el papel que ha jugado en él el choque con paisajes y ambientes diferentes:

«Yo nací en Barcelona, pero, con poco más de un año, mi familia se trasladó a Tánger, ciudad que en los años veinte era realmente cosmopolita, con una convivencia de culturas y religiones y una libertad de vivir que se perdió tras la guerra mundial. En mi colegio y en la calle yo convivía con amigos musulmanes e israelíes y conocía costumbres y creencias muy diferentes de las mías. De pronto, con ocho años, mis padres juzgaron conveniente enviarme a casa de un tío mío, médico, en un pueblecito soriano, en tierras altas y frías. Caí así en un mundo radicalmente opuesto al de mis primeros años. En 1925 se vivía allí casi como en la Edad Media, en una casa con enorme cocina de chimenea y hogar de leña, cuadra y corral y tierras de labor. Yo vivía entre personas mayores, cariñosas

pero de un mundo tradicional y estricto. No encontraba amigos con quien jugar; ni siquiera comprendía yo la mitad de su vocabulario rural. Me sentía profundamente solo; casi abandonado aun comprendiendo los motivos que habían inspirado la decisión de mis padres. Lo que me salvó fue el armario de un cuarto trastero donde, amontonados, encontré viejos libros y, sobre todo, muchas novelas publicadas en folletón por un periódico de principios de siglo... Me sumergí prácticamente en aquellas inacabables páginas y dejé de estar solo. *Los tres mosqueteros, Veinte años después* y *El vizconde de Bragelonne* fueron seguidos por varias novelas de Paul Feval... Recuerdo también obras de Dickens, de Wilkie Collins... Supongo que muchas veces me enteraba solo a medias y que no distinguía de calidades, pero aquellas páginas me protegieron, me salvaron: fueron el castillo donde, con tan varia profusión de personajes, me encontré en rica y fascinante compañía. En suma, durante el año largo que permanecí en aquel pueblo nació en mí el lector empedernido, el comienzo de la pasión por la literatura».

«El paso decisivo hacia la escritura lo di cinco años después, cuando, desde Tánger —adonde yo había regresado—, mi familia vivió otro traslado, esa vez a Aranjuez... Otro gran cambio de ambiente, desde la cosmopolita Tánger...» Al mismo tiempo, cuenta Sampedro, los viajes semanales por motivos de estudios a Madrid le permitían ampliar horizontes.

Eran los años de la República, en los que Madrid gozaba aún de un «estimulante ambiente cultural», según el escritor:

«En Madrid debatía con mis condiscípulos, exploraba los libros de lance en la Cuesta de Moyano, acudía a actos culturales y empezaba a apreciar calidades. En la capital, por decirlo así, me acribillaban estímulos que luego, paseando por los jardines del Real Sitio de Aranjuez, se asentaban y transformaban en mi mente. Al fin un día me ilusionó la posibilidad de crear un cuento y así fue como, si en la alta meseta soriana nació el lector, en Aranjuez nació definitivamente el escritor.»

Aunque solo en 1952, veinte años después, y con tres novelas escritas, logró publicar por primera vez un trabajo literario, *Congreso en Estocolmo*.

Sampedro ilustra la relación constante entre literatura y vida, y cómo cada salto en la formación del escritor se produce sólo en

relación con un salto vital importante, el último de los cuales es la necesidad de abrirse camino en la vida. Tal vez por ello, tantos escritores que han hecho sus pinitos en la adolescencia dejan en el cajón sus primeros versos y novelas, para lanzarse a viajar, hacer la revolución o dedicarse a los más estrafalarios oficios. Una etapa que culmina el camino hacia la literatura de muchos escritores conocidos.

UN PASEO POR LA VIDA

Juan Marsé aspiraba de joven a ser músico, según cuenta en la entrevista publicada por *Tiempo de Hoy* (15-V-2000), pero no pudo entrar en el conservatorio por pertenecer a una familia sin medios económicos, lo que tampoco le permitió terminar el bachillerato. Cuando le preguntan si entre sus sueños de adolescente figuraba ser escritor, Juan Marsé contesta: «Yo no tenía sueños. En esa época, en el año 46, este era un país completamente aplastado; bastante tenías con sobrevivir. Yo no tenía clara mi vocación hasta que escribí la tercera novela. Yo había entrado a los trece años en un taller de joyería; durante dos años fui aprendiz, a los quince me hice oficial, y leía muchísimo, y un buen día me puse a escribir para impresionar a las amigas y a los amigos». Hasta su llegada a París, sin embargo, no empieza a tomarse en serio la literatura.

La primera vocación de Rosa Chacel fue la escultura. Empezó muy joven estudiando dibujo en Valladolid, y en Madrid se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. «Lo abandoné a los tres años, cuando me puse a trabajar en los talleres de la escuela y empecé a ir al Ateneo, donde me metí en la literatura.»

Louis-Ferdinand Céline «quería ser médico, nunca pensé en ser escritor en mi juventud». Su primera y celebrada novela *Viaje al fin de la noche*, no aparece hasta 1932, cuando Céline ha cumplido ya los treinta y ocho años, al final de una juventud de desgarro personal e ideológico que le llevará a coquetear con las ideas nazis.

Norman Mailer se matricula en Harvard con la intención de ser ingeniero aeronáutico, antes de descubrir su vocación literaria y escribir sus primeros relatos para una revista universitaria.

Son muchos los que se sienten llegar a la literatura casi por azar,

llevados por las circunstancias.

William Burroughs, nacido en 1914 en el seno de una rica familia de San Luis, tras graduarse en Harvard, viajó varios años por Europa; vivió en París, México y Tánger, donde conoció a Bowles y participó en las experiencias de «escritura automática» entonces en boga con los escritores allí reunidos; y a su regresó a Estados Unidos trabajó en los oficios más diversos, desde detective a barman, antes de abordar su primera novela.

«Empecé a los treinta y cinco años; no tenía ninguna motivación importante para escribir. Simplemente traté de poner en un estilo de diario algo de mis experiencias con las drogas y con adictos», cuenta Burroughs en *Writers at Work*. Así surgió *Yonky: Confesiones de un drogadicto* en 1953, uno de los libros más emblemáticos de la generación *beat*, al que seguirían otros como *El desayuno desnudo*, su libro más conocido, publicado en 1959.

Alejo Carpentier, el celebrado escritor de *El siglo de las luces*, cuenta en el programa *A fondo* cómo entre sus más tempranas aficiones se encontraban la música y la arquitectura. Al igual que su padre, también Alejo quería ser arquitecto, pero se vio obligado a interrumpir los estudios a los diecisiete años para ponerse a trabajar. Su labor como corrector de imprenta iba a cambiar por completo su visión de las cosas. «Me permitió entrar en contacto con una cofradía, una hermandad internacional, la del tipógrafo, la última forma de trabajo artesanal en un mundo mecanizado. Es alguien que ama su oficio, que tiene la sensibilidad y goza al componer una bella página, un bello libro, ama la música de las linotipias, las cajas.» Solo desde la parte manual de la imprenta daría el salto tardío a la escritura, primero en el mismo periódico y más tarde escribiendo su primer libro, un ensayo sobre música.

Octavio Paz cuenta en el mismo programa que aprendió a hacer versos leyendo a Lope y Calderón en la biblioteca de su abuelo, pero que el impulso decisivo para hacerse escritor lo recibió de su impacto con el mundo exterior. Y no solo geográficamente hablando.

Tras haber recibido una educación en los mejores colegios privados de la capital, como el colegio francés, los Hermanos Maristas o el colegio inglés, su padre, un intelectual de la burguesía mexicana comprometido con la revolución de Zapata, lo cambió de

colegio, inscribiéndolo en una escuela pública. «Mi padre pensaba que los anteriores colegios privados me alejaban de la realidad mexicana.» Cuenta Paz que así fue como conoció una realidad diferente:

«A los quince años desperté políticamente como consecuencia de una huelga estudiantil. Fue un momento, además, en que España se me aparece de un modo profético. Un compañero de aula, José Bosch, me deslizó un folleto por debajo del pupitre. Era una publicación de la FAI. Él era mayor que yo, su padre era un obrero anarquista emigrado a México... Me abrió las puertas de la realidad a través de la ventana del pensamiento anarquista, por el que sigo teniendo gran simpatía». A través de él se hizo amigo de «disidentes europeos en México, gente ligada a la IV Internacional».

Fue la entrada en un mundo nuevo que le llevó a conocer no solo a los artistas y figuras intelectuales mexicanas del momento como Jorge Rivera, en cuya casa conoció a Trotski, sino a viajar a Europa en 1937, donde se integra en los círculos literarios de París, y a España, donde conoce a Miguel Hernández y otros escritores comprometidos en la lucha antifascista. Iniciándose así una larga peripecia vital, repleta de viajes y «empleos extravagantes y pintorescos», entre ellos el doblaje de películas o el de locutor de radio para poder pagarse el hotel en Nueva York, y que culminarían en la formación de ese fecundo universo mental del poeta y pensador más internacional que ha dado México.

El descubrimiento del mundo exterior

Abundan los escritores que se descubren con algo que decir, que desarrollan la voluntad de decir y escribir, solo en contacto con el mundo exterior. Recordemos tantos ingleses de la época del imperio: Kipling, Forster... El marino mercante Joseph Conrad. Tantos enviados especiales que se pasan a la literatura para trasladar aquello que no puede ser dicho en periodismo, como Graham Greene. Solo en 1946, tras dos años en Filipinas, donde ha sido enviado por el ejército estadounidense, Norman Mailer se siente capaz de abordar la escritura de su primera novela, *Los desnudos y los muertos*, inspirada en sus propias experiencias sobre la Segunda Guerra Mundial.

Es en contacto con los círculos literarios de París donde Ernest Hemingway, un joven corresponsal del diario *Star* de Toronto, decidió convertirse en escritor. Igual que García Márquez, quien, concluida su tarea periodística como enviado especial a Europa, renunció a volver a Colombia y se quedó en París, sin más dinero que el que le había enviado *El Espectador* para el billete de vuelta.

París de principios a final del siglo XX es un constante deambular de viajeros que descubren el ansia de escribir o inician sus primeras obras de importancia aquí. Desde James Joyce, Ezra Pound, Ford Maddox Ford o Gertrude Stein a Octavio Paz, Cortázar, Vargas Llosa. Aquí encuentra también los estímulos literarios que no había tenido en su entorno familiar Juan Marsé, hijo de un obrero, quien dice que cuando llegó a París a los veintisiete años, donde entró en contacto con cineastas y el mundo literario, todavía «era un pardillo» en el sentido de que «mi relación con el mundo literario era nula» *(Tiempo de Hoy*, 15-V-2000).

Quim Monzó es otro de los muchos escritores que, aunque hicieron sus primeros pinitos de niño o adolescente, no llegan a la literatura hasta después de haber conocido mundo. Al terminar los estudios de diseño en la Escuela Masana de Barcelona, decidió irse de viaje: «Unas vacaciones me fui al Vietnam, era tres o cuatro años antes de que acabase la guerra. Y al año siguiente al África del Índico. Viajaba con la idea de, a la vuelta, ofrecer reportajes a los periódicos, al *Tele/eXpres* sobre todo. Empecé a publicar sin darme cuenta. En *Ajoblanco*, por ejemplo. Escribí una novela, gané el premio Prudenci Bertrana. Después, pasé un año y pico en Nueva York, con una beca que me dieron para ir a estudiar literatura norteamericana. Al regresar, tenía que escoger entre continuar ganándome la vida con el diseño gráfico o con la escritura, y elegí esto último».

Viajar es recorrer un espacio que nos extraña y maravilla, que despierta nuestros sentidos y nuestra imaginación. Y de ahí la fascinación por el viaje, una forma permanente de redescubrir el mundo en el que vivimos. Viajar prolonga esa tarea de descubrimiento del mundo que se inicia en la infancia con la exploración a gatas del entorno inmediato. De ahí que surjan tantas vocaciones literarias en contacto con el viaje.

La ruptura con lo cotidiano y lo sabido es como una vuelta en espiral a la infancia, esa etapa en la que todo ocurre, se toca o mira por primera vez. Regresa ese sabor único e inconfundible a «primera vez». Se da una nueva vuelta de tuerca en el descubrimiento de lo que está fuera de uno. Nuevo y contundente alimento para la curiosidad. La curiosidad recibe una nueva inyección.

El marco mental se ve desbordado para asimilar todo aquello, obligándote a romper esquemas, buscar nuevos conceptos —y de ahí la importancia que de nuevo tienen los libros como compañeros de viaje—. Yo me recuerdo viajando y leyendo, leyendo y viajando, en esos largos años entre los diecisiete y los veinticinco en que viví más tiempo en el extranjero que en España y pasé por los cinco continentes con una mochila a la espalda. Antes de llegar a un nuevo país, ya había pasado por la biblioteca local del anterior para atiborrarme de lecturas. Antropología, religión, filosofía, literatura, hasta medicina o astronomía, todo, todo parecía insuficiente para acceder a un mundo que se presentaba ante mi más rico y complejo de lo que había imaginado. Cómo entender algo de esos peregrinos que subían mil escalones para dar vueltas a un *lingam* de Shiva sin leer algo de la historia del subcontinente indio y sus religiones, cómo comprender algo de la existencia de esos tuaregs sin escuchar sus relatos orales; la misma impresión que te producían los paisajes, como las arenas rojas del *hinterland* australiano, parecía depender de la mirada que habían vertido sobre ellos sus primeros pobladores. ¿Habría sido la fascinación la misma sin saber cómo eran vividos —a medio camino de los sueños— por esos aborígenes animistas del *Dream World*? Cuando esos viajes suceden en una etapa de formación, te vas implicando tanto que lo que piensas y sientes empieza a estar estrechamente vinculado con todo aquello que ves y lees. Recuerdo cómo, al contacto con la India, el ansia de explicación fue haciendo un lugar a la necesidad de descripción. La cosa más nimia, como cruzar el Rajastán asomada a la ventanilla del tren hasta la que, de noche, llegaba el rumor de la selva y, de día, la visión deslumbrante del desierto, me parecía un acontecimiento extraordinario. Era tal la sensación de maravilla ante todo lo que estaba viendo, tantas las experiencias nuevas, que por fuerza tenía que describirlas para poder atraparlas. Todavía era

algo solo para mí y mi diario. Y así fue durante muchos años, hasta que logré transmutar todo aquello en la novela que sería *Mandala*.

Lejos de casa

Otras veces sucede lo contrario, y la llegada a una ciudad o un país nuevo, en lugar de subyugarnos e invitarnos a escribir sobre ellos, despierta la nostalgia del hogar que dejamos atrás. Lo que encontramos entonces es la distancia necesaria para poder transformar la experiencia en literatura. Es en París donde García Márquez escribe *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, basadas en historias familiares que había escuchado en su infancia en Colombia. En el mismo lugar, Vargas Llosa escribe tiempo después su primera obra, *La ciudad y los perros*, inspirada en la Lima de su juventud. Desde la distancia del exilio en París, Joyce adquiere la perspectiva suficiente para escribir *Ulises*, el mayor monumento literario dedicado a una ciudad, su Dublín natal.

Es también en París donde el periodista libanés Amin Maalouf empieza a ser capaz de mirar atrás y situar todo el desgarro del que procede en perspectiva, y empieza a escribir sus primeras novelas.

La distancia de nuestro lugar de origen nos permite dar el salto necesario para ser capaces de observar los recuerdos y lo vivido desde otra perspectiva.

Se cierra así el bucle que caracteriza al escritor: la búsqueda de vivencias nuevas con las que comparar y proyectar las antiguas.

Pero, de nuevo, tampoco los viajes por sí solos son suficientes para hacer de alguien un escritor.

Cuántos grandes escritores nunca han salido de su casa, como Kafka o Espriu. El mismo Borges, por mucho que viaje, parece hacerlo siempre a través de una biblioteca. Lo que demuestra que si ni las más tempranas poesías aseguran un futuro literario, tampoco viajar de la Ceca a la Meca es imprescindible para tener algo que decir.

No es lo mismo tener algo que decir que algo que contar. Los viajes procuran muchas cosas que contar, pero no siempre algo que decir. He conocido a muchísimos viajeros —y no me refiero a turistas— que nunca han escrito una línea, otros que han empezado

muchas veces un poema o una novela y nunca han pasado de las diez primeras líneas o del primer borrador. Mientras que a otros les basta y sobra con su mundo interior y su entorno inmediato como cantera de la que extraer toda su materia literaria.

NO HAY EDAD

Hemos visto cómo un escritor tardío puede llegar al Nobel en tan pocos años como Saramago: «Es cierto que a los diecisiete años, conversando con los amigos, cuando alguien me preguntó ¿qué quieres ser de mayor?, yo contesté "escritor". Pero en ese momento no tenía ningún motivo para decirlo y mucho menos para pensar que eso ocurriera alguna vez. A pesar de mis escarceos de juventud, siento que mi verdadero o real empeño en la escritura es algo que nace tarde, cumplidos los cuarenta y cuatro años».

Y aun entonces no irrumpió directamente en la novela: «En 1966, cuando yo tenía cuarenta y cuatro años, publiqué mi primer libro de poesía; a los cuatro años, otro. En 1977 había publicado ya unos cuatro o cinco libros, de poesía y de crónicas periodísticas, recopilaciones de lo que había escrito en el periódico. Solo a partir de 1980, cuando ya tengo más de cincuenta años, siento que empieza verdaderamente mi carrera de escritor con una novela: *Alzado del suelo*. Contribuyó bastante a mi decisión de dedicarme plenamente a la novela el hecho de que en 1975, después de la Revolución de los Claveles en Portugal, se produjera un golpe de derechas que detuvo el proceso revolucionario. En ese momento, yo, que era director adjunto del periódico portugués más importante, me quedé sin trabajo. Tenía ya más de cincuenta años y, al encontrarme en la calle, me dije: o lo intentas ahora o buscas trabajo y vuelves a la misma rutina. Significó un giro definitivo en mi vida. Sé que no hay muchos casos así, pero cada caso es único».

Una caída del caballo que recuerda a la que experimentó Rosa Regàs:

«Siempre he querido ser escritora, desde niña. Pero no solo escritora; también otras muchas cosas. Lo que me ha hecho ir esperando, pensando que tenía tiempo. Hasta que, cumplidos los cincuenta, me di cuenta de que si no me daba prisa me moriría sin haber escrito el libro que llevaba dentro. Y entonces me puse a

escribir».

Lo cuenta como si estuviera empezando una de sus muchas vidas y le quedara todavía energía para empezar tres o cuatro más. Viéndola moverse de aquí para allá en esa amplia estancia de su piso de Madrid presidida por el ordenador, con sus trazas de eterna adolescente, se diría que no solo tiene tantas vidas como un gato, sino la capacidad de vivir varias a la vez. Tras un acto público en Madrid, Bilbao o Buenos Aires, tanto puede estar ya al día siguiente en su casa de Barcelona o en su masía del Ampurdán con sus múltiples nietos; sin olvidarse, por el camino, de entregar a tiempo sus novelas y —cosa rara entre los escritores tan ocupados— de contestar puntualmente a las llamadas que recibe.

Fundadora de la editorial La Gaya Ciencia, miembro destacado de lo que se llamó la *gauche divine* en la Barcelona de los años sesenta, Rosa Regàs lo dejó todo en cuanto sus hijos fueron mayores. La madre y entonces ya abuela de familia numerosa se presentó a unas oposiciones como traductora en las Naciones Unidas en Ginebra «para poder adquirir la distancia suficiente que necesitaba para ponerme a escribir». Empezó con un libro de ensayo, *Ginebra*, sobre la ciudad suiza, publicado en 1987. En 1991, cuando tenía cincuenta y seis años, aparecía su primera novela, *Memoria de Almator*. Desde entonces ha ganado numerosos premios literarios como autora de cuatro novelas.

La llamada de la literatura puede surgir en cualquier edad, circunstancia o lugar. Peter Berling, por ejemplo, el autor de *best sellers* como *Los hijos del Grial* y *Sangre de reyes*, había hecho de todo antes de decidirse a escribir su primer libro a los cincuenta y seis años. Fue la primera vez que tuvo éxito en algo, dice en una entrevista en la revista *Ser Humano* (año II, núm. 12): «Me pregunto por qué no empecé antes; por primera vez en mi vida las cosas empezaron a irme realmente bien. Mis anteriores trabajos como actor y productor de cine a menudo se resolvieron en grandes fracasos y, a veces, me faltó poco para acabar viviendo debajo de un puente». Pero «no renunciaría a nada de ello», decía Berling.

Muchos de los escritores tardíos son personajes que han vivido como personajes de ficciones inventadas por otros. Sin terminar de renunciar por completo al niño, al aventurero, al joven enamorado que fueron. Viviendo de acuerdo con una realidad propia. Y solo al

final de una vida que tiene mucho de literaria, romántica, poética, se deciden a plasmarla en literatura.

Es proverbial el caso del marino mercante Joseph Conrad, quien nos ha dejado algunas de las obras maestras de la literatura del pasado siglo al retirarse en Londres.

No hay edad. Nunca es demasiado tarde.

Hay dos edades, la biológica y la literaria. En esta se cumplen poemas, novelas, no años. Avanza a la par que la vida, pero siguiendo un ritmo propio.

Si bien la literatura que uno es capaz de producir depende mucho de la vida que ha vivido, la vida y la expresión literaria no avanzan en paralelo o de forma sincronizada. Así, aunque en la mayoría de autores podemos detectar una especie de impulsos en cadena que llevan a la decisión de escribir, esta puede brotar en cualquier momento.

De poco sirven las prisas. Pero tampoco sirve esperar. La edad no es garantía de nada. Otra vez: depende. Depende de cómo se haya aprovechado.

Nunca es demasiado tarde, pero cualquiera que sea la edad a la que lleguemos, no hay forma de saltarse etapas. Habrá que recorrer todo el camino, de la «a» a la «z», de los primeros palotes a la primera imagen original, cometer todos y cada uno de los errores. La literatura no se aprende por ciencia infusa.

2

La propia vida en la propia obra

De la realidad a la ficción

Mi madre, niña de mil años, huérfana de mí, feroz, jilguera, perra, jabalina...», recita Octavio Paz en el programa *A fondo*. Es un poema extraído de su libro *Pasado en claro*.

Madres, padres, abuelos, amores y amigos de la infancia, en casi todas las poesías podemos ver un agua que transporta la historia y la vida del poeta. Y en el caso de Octavio Paz, además, la historia, la literatura, la religión, la política de México, pre- y poscolonial, de Iberoamérica, del continente, desde Alaska a cabo de Hornos, de Occidente y de Oriente, de la Humanidad entera.

Entre sus temas recurrentes está su madre, una andaluza a la que Octavio Paz describía en el programa *A fondo* como «una de esas madres venerables que son un poco nuestras hijas», y de la que dice: «Siempre me impresionó cómo cantaba. El primer contacto con España lo tuve a través de las canciones populares asturianas y andaluzas que cantaba mi madre».

También su padre, del que Paz cuenta «yo nunca pude hablar con él, lo encuentro ahora en sueños. Era una figura dramática, lejana, contradictoria, muy mexicana. Estaba lleno de pasiones, parecía habitado por los demonios. Mi trato con él fue difícil, extremoso. Fue una relación marcada por el desasosiego que siempre sentí frente a él». Un hombre perteneciente a la burguesía mexicana ilustrada que «cuando estalló la revolución quiso convertirse en demócrata. Con iniciadores del anarquismo, se fue al sur, donde conoció a Zapata y a los campesinos sin tierra que querían restablecer la propiedad comunal del campo. Desde allí fue enviado a Estados Unidos, donde vivió como representante personal de Zapata». Un compromiso político que Octavio Paz hará suyo y

que marcará su literatura.

No menos presente en su literatura está la mansión de su abuelo, en la que Octavio Paz pasó su infancia y a la que describe «con esos fresnos y ese ambiente de casa grande de campo del siglo XIX en Mizcoac, convertido ahora en un barrio de México»; el colegio que le vincula con la historia y el saber, «San Ildefonso, que fue en el siglo XVIII un convento de los jesuitas nacionalizado en el XIX, donde estudiaron personajes ilustres y muchos poetas que me precedieron, y al que le dedico varios poemas en el libro *Vuelta»*; las caminatas al caer la noche desde el colegio que se describen en *Nocturno*; las «ilusiones intelectuales» o «ilusiones perdidas» de un joven «formado en la idea de cambiar el mundo»; su amor por la pintura que le llevó a componer un libro de poesía visual, *Salamandra*; el árbol del nin bajo el que se enamoró en la India. Todo lo que Octavio Paz es, todo lo que sabe, lo que vivió y leyó, soñó y le contaron sobre su mundo y el mundo, está en sus poemas convertido en literatura.

También en Borges, la figura de su madre planea sobre sus poemas como una especie de guardiana de su mundo literario: «Cada noche cuando vuelvo a casa me asombro de que ya no esté en su dormitorio. Siempre nos contábamos los sueños, y cuando me despierto voy a contarle el sueño que he tenido a madre. Luego me doy cuenta de que hace cinco años que ha muerto. No he tocado su habitación, no quiero confesarme que ha muerto, quiero jugar a la presencia de ella, de su sombra y el gato».

Una presencia a la que hace constante referencia en sus poemas, como *El arrepentimiento*. Igual que la de su padre, que inspira numerosos poemas recogidos en el libro *La moneda de hierro*, y del que ensalza «su forma de morir sin oraciones y sin una queja, sonriente y ciego».

«¿Qué hay en mis libros de mi propia vida? Todo», reconoce también Juan José Armas Marcelo. «No hay un personaje ni masculino ni femenino que no tenga algo de mí o de alguien al que he conocido, aunque sea un gesto.» Estamos sentados en el salón de su casa, y mientras habla dando vueltas a su puro cubano, con ese deje de canario pasado por Venezuela y La Habana, casi puedo ver a los personajes de sus novelas.

«En *El niño de luto y el cocinero del Papa*, sueños y fantasías que yo siempre he tenido, como la del triángulo amoroso, están entregados a personajes que no tienen nada que ver conmigo. Marcelo Rocha, el protagonista de *Así en La Habana como en el cielo*, es un álter ego disimulado. Incluso en personajes femeninos hay a menudo historias mías. En *El árbol del bien y del mal* están mis antecedentes familiares de conquistadores de las Canarias, con un personaje calcado de mi abuelo, siempre vestido de negro y con barba blanca, y tres personajes femeninos basados en mis tías. En casi todas mis novelas hay personajes trasladados casi directamente de la realidad, a veces con sus propios nombres y apellidos», revela el escritor canario.

Sara Rosemberg reconoce que «mi primera novela, *Un hilo rojo*, es tan autobiográfica que podría haber sido escrita en primera persona. Sé que todo lo que escribo está alimentado por lo que vivo, por mi "ser en el tiempo", mi dolor, mi alegría, mi rabia, mi historia, mi manera de comprender y tomar partido, mi acción cotidiana, mi voluntad».

Rosa Regàs es otra de las muchas escritoras que reconoce el fuerte contenido autobiográfico en su literatura. *Luna lunera, Azul, Ginebra*, casi todos son libros inspirados en algún episodio de su vida.

Igual que William Burroughs, quien se sienta a escribir su primer libro a los treinta y cinco años llevado por la necesidad de plasmar sobre el papel sus experiencias con la heroína.

John Le Carré confiesa en una entrevista publicada por *The Times* (26-XII-2000) que su célebre personaje de novela George Smiley está inspirado en su propia experiencia como agente del servicio de inteligencia británico.

Otros autores, en cambio, niegan o les cuesta reconocer el contenido autobiográfico en sus novelas.

«Todo el mundo dice que la primera novela es autobiográfica, y *Las edades de Lulú* al ser escrita en primera persona, refuerza la sospecha de que esa historia es algo que yo he vivido. Me hubiera gustado, pero no es así. Nunca tuve un gran amor, ni un amante guía. Aunque resulta muy decepcionante para mis lectores, *Las edades de Lulú* no contiene nada de mis vivencias. Nunca jamás me sirvo de lo autobiográfico. Se dice que se escribe sobre lo que se

pierde. Pero yo creo que no hay ninguna pérdida comparable a la que implica no haber tenido o conocido algo. No estoy de acuerdo en que la infancia es la patria o paraíso perdido al que uno tiende a volver, sino una edad que siempre encierra perplejidad, amargura, soledad. No la recuerdo como época dorada de mi vida. Mi familia no era fácil; yo misma era un cúmulo de conflictos. Creo que yo he tendido a escribir sobre grandes amores de adolescencia, como la pasión de Malena por su primo Fernando *[Malena es un nombre de tango]*, porque yo no he tenido ningún gran amor de adolescente. Y escribir sobre ello es una forma de compensar esa laguna.»

Son palabras de Almudena Grandes, no tan diferentes a las de José Saramago:

«Yo no aprovecho jamás lo que he vivido para llevarlo a un relato, a una novela, porque en el fondo creo que si tuviera que escribir una novela sobre hechos de mi vida no me parecería nada trascendente. Si hay personas en las que lo que han vivido justificaría más de una novela, en mi caso no es así. A excepción de algunos aspectos y momentos en *Alzado del suelo* que recuerdan a mi niñez en el campo, no hay nada de mi propia vida que haya utilizado o me haya parecido digno de ser llevado a una novela. Siempre tengo en mente lo que me decía un poeta portugués: "No cuentes tu vidita", es decir, no cuentes lo insignificante que es tu vida. En mis novelas hay muy poca descripción de espacios o personajes conocidos».

Situaciones extraordinarias, como seccionadas o enajenadas de la realidad ordinaria, imponen sus propias leyes, ajenas a la biografía o realidad cotidiana en casi todos los libros de Saramago. Igual que en los de Ana María Matute:

«Solamente *El río* es un libro autobiográfico, con recuerdos de mi infancia en la finca que teníamos en La Rioja, y con cosas que me había contado mi abuela. Pero en el resto de mi obra no hay ningún elemento autobiográfico directo, y seguramente esto es lo que me distingue del resto de la literatura escrita por mujeres, muy marcada por lo biográfico».

Sin embargo, aun cuando no utilicen o haya aspectos reconocibles de su vida o biografía, no hay un autor que no sienta sus novelas como un resultado directo de las experiencias vividas.

Después de hacer un repaso a setenta y seis años de azarosa vida en la que Ana María Matute ha pasado por un «matrimonio muy malo», la separación, de nuevo el amor y la alegría, seguidos de una profunda depresión, le pregunto si no ha tenido nunca la tentación de trasladar todas esas experiencias a la literatura.

«No, nunca —me contesta Ana María Matute—. Pero ese sufrimiento sale siempre, igual que la felicidad, disfrazados de otra manera a través de tus personajes.»

Lo mismo dice Saramago:

«Aunque no sea reconocible de forma directa, todo lo que eres y sientes está en la novela. Desde el estado de ánimo con el que la escribes a un dolor de muelas, lo que estás poniendo en el papel es un eco de ti mismo, de la relación que tienes con tu familia, con los amigos, la sociedad, el mundo. No se puede olvidar que hay un señor o una señora que han estado escribiendo una novela, que aquello ha sido escrito por una persona. Lo que no quiere decir que aquello tenga que ser la transcripción de su propia vida, sino que está escrito desde su punto de vista y observación del mundo. Y eso es inseparable de la historia personal de esa misma persona. La novela es producto de una asociación de ideas del escritor».

También Rosa Regàs:

«Estoy convencida de que todo lo que has vivido y has olvidado va a una especie de pozo negro desde el que todo sale de nuevo, pero transformado por algún mecanismo que desconozco. De manera que uno acaba escribiendo siempre su propia historia sin saberlo».

«El escritor es alguien en quien nada se pierde», esta frase de Henry James es probablemente una de las más citadas por los escritores. Todo lo que se vive e ingiere es susceptible de convertirse en literatura.

Con palabras casi idénticas, dice Borges a Soler Serrano:

«Un escritor debe pensar que todo le ha sido dado para su obra: la pobreza, el fracaso, la humillación, las enfermedades».

A diferencia de sus poemas, en sus cuentos encontramos una ausencia casi completa de referencias a su propia vida. Y, sin embargo, hasta las historias más fantásticas contienen mucho de su biografía, asegura Borges. Cuando en el curso de la entrevista Joaquín Soler Serrano le señala el «carácter mental de su literatura»

y le pregunta si se tiene por un «hombre frío», el escritor argentino contesta:

«Falso, soy muy sensible y sentimental, lo que pasa es que como escribo por medio de símbolos, nunca me confieso directamente; es una forma de pudor y emoción. La función del arte es transformar lo que nos ocurre constantemente en símbolos, música, si no nos sentimos muy desdichados... Pueden ser color, formas, sonidos... En el caso del poeta son sonidos y palabras, relatos, poesías».

«Toda novela es autobiográfica», así de tajante se muestra Fernando Sánchez Dragó al hablar de sus novelas, en las que los personajes principales casi siempre son un álter ego de sí mismo. «La diferencia es cómo cada novela trata ese material autobiográfico, cómo selecciona lo significativo y elimina el resto.»

Las andanzas por Oriente de Dionisio, el protagonista de su novela *El camino del corazón*, se parecen tanto a las del propio Sánchez Dragó que podría tomarse por una novela autobiográfica. Se diría que el autor, llevado por esa necesidad de verse a sí mismo que está en el trasfondo de tantas novelas, empieza contando la propia vida, pero termina haciendo un personaje de novela que entronca con los arquetipos y mitos de diferentes culturas. La fuerza del mito, los diferentes espejos a través de los que se nos muestra el personaje, lo sumergen por completo en una situación novelesca.

Otras veces se empieza contando una historia que uno cree totalmente ajena, hasta que alguien le señala cuánto se parece a su vida. Es el caso de *Retrato en sepia*, de Isabel Allende, quien decía en *El País* (7-XI-2000): «No la escribí pensando en mi vida, pero me han hecho ver que tiene mucho de autobiografía. Mi padre se fue de casa cuando yo tenía cinco años y, como le sucede a mi protagonista, en la familia se encargaron de borrar todo rastro de él. Crecí con el misterio de su ausencia y sin una imagen paterna».

Consciente de que todo lo que uno escribe está ya prefigurado de alguna manera por su propia experiencia, Eduardo Mendoza dice en una entrevista en *El Semanal* (11-III-2001): «En mis novelas no hay nada autobiográfico, salvo yo mismo».

Es lo que hace decir a Rainer Maria Rilke en *Cartas a un joven poeta*: «Piense, querido señor, en el mundo que usted lleva dentro, y denomine a ese pensamiento como quiera: recuerdo de la propia

infancia o anhelo del futuro; pero esté atento a lo que surge en usted y antepóngalo a todo cuanto observa en su entorno».

Tal vez por ello, el oficio de escritor se parece tanto al de un minero que excava en busca del centro de sí mismo.

A LA BÚSQUEDA DE LA PROPIA IDENTIDAD

«Aunque lo que he vivido no me interesa nada para ponerlo en mis novelas, sí quiero escribir una autobiografía de mi infancia, solo hasta los catorce o quince años. Quiero saber quién era ese niño, ese chico», confiesa Saramago, quien deja para el final una de las primeras tareas de las que suele ocuparse el escritor.

Lo sepa o no, una de las motivaciones más poderosas que le llevan a escribir es la búsqueda de la propia identidad.

Lo que tal vez explica por qué tantas primeras novelas son verdaderas obras de iniciación a la vida. El mundo propio, los dilemas existenciales que surgen del choque con el mundo adulto en el que se dispone a ingresar el adolescente, es muy a menudo la materia preferida en la primera parte de la carrera de un escritor. Ejemplo de ello son las ya mencionadas *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; *El joven Werther*, de Goethe, y, sobre todo, *El guardián entre el centeno*, de Salinger, una de las más famosas, vendidas, reeditada una y otra vez a lo largo de cincuenta años, desde que se publicara en 1951.

En *El guardián entre el centeno*, Salinger crea un arquetipo universal con su personaje Holden Caulfield, un adolescente con la lucidez del que sabe que en el mundo de los adultos solo se puede ingresar al precio de renunciar a la inocencia y pactar con la falsedad. Un personaje que se parece mucho al propio Salinger. Nacido en 1919 en el mismo barrio de Nueva York donde sitúa al héroe de su novela, el Upper East Side, la relación de Salinger con su padre tanto como con la escuela es una relación de rechazo similar a la que mantiene con el mundo adulto su héroe novelesco Holden Caulfield. Forzado por su padre, un judío polaco que importaba carne y queso de Europa oriental, a formarse para tomar las riendas del negocio, la relación de Salinger con él fue muy mala. Pese a su brillantez, fue un pésimo estudiante. Igual que Holden Caulfield, quien, en la novela, opta por quedarse en la inmadurez.

Todo en *El guardián entre el centeno* habla de esa batalla del adolescente por encontrar su propia identidad frente a los designios del padre o la sociedad. Y, seguramente, de ahí su capacidad para conectar con nuevos lectores y adeptos, a medida que se renuevan las generaciones. La rebeldía de su héroe hace que se identifiquen con él no solo jóvenes, sino todo el que guarda algo del joven que fue en su interior.

En su estela encontramos muchas de las novelas actuales, como *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas, en la que todos los personajes parecen recién salidos de los mismos bares de copas que frecuentaba el escritor.

Otros, en cambio, escriben desde personajes tan opuestos a su propia experiencia que parece imposible establecer cualquier relación entre ellos y el autor.

«Escribo historias que giran casi todas en torno a personajes femeninos. Me resulta difícil de explicar por qué. Es algo de lo que me doy cuenta solo a posteriori», me contaba Gustavo Martín Garzo.

Estábamos sentados en un café de Madrid y se había quedado absorto, como hurgando en sus sentimientos, sin acertar a comprenderlos. Pero escuchándolo hablar de las mujeres y el amor, él mismo te daba la respuesta: lo que en realidad buscaba era conocerse a sí mismo. «Creo que me interesan esos personajes femeninos, porque son el espejo donde contrastar lo masculino.» La materia autobiográfica aparece muy estilizada y poco reconocible en sus relatos, los personajes parecen todos de fábula o de cuento. Pero casi todas sus obras giran alrededor de ese enigma que parece corroerle: qué le diferencia del otro sexo.

Abordar el tema desde el punto de vista de un personaje diferente al autor permite a éste indagar aquello que le interesa o preocupa desde otra personalidad, verlo de una forma más clara y separada de su historia personal. Lo hemos visto también en esos personajes de Almudena Grandes que, según la autora, tan poco tienen que ver con lo que ella ha sido y vivido. Qué pasaría si fuera mujer en lugar de hombre, o si fuera hombre en lugar de mujer, si fuera más alta o más baja, menos tímida y más rebelde. Cómo afrontaría esa misma situación. Así, la novela es ese lugar donde

puedes desdoblarte en mil facetas.

Por ello, no falta quien ha querido ver en las novelas a tantos personajes como yoes tiene el autor. Se dice que todo escritor acarrea un yo inexpresado que intenta conocer o que inconscientemente pone en juego con cada novela y, dentro de ella, con cada personaje de la narración. En este sentido, su función se parece mucho a la del actor. Cada personaje representando una forma posible de estar en el mundo que es capaz de concebir o imaginarse el escritor.

Armas Marcelo nos contaba cómo muchos de sus personajes no son más que desdoblamientos del propio autor en los que este proyecta sus inquietudes, rasgos, gestos, sueños, pensamientos y experiencias; lo que le permite verse reflejado en una especie de espejo de mil caras.

Sara Rosemberg explica cómo en su segunda novela, *Cuaderno de invierno*, «hay muchas cosas vividas por mí encarnadas por una protagonista que poco tiene que ver conmigo, al igual que el resto de los personajes. Pero todos juntos, todos los personajes, los temas, las preguntas, son partes de mí misma que se despliegan».

Seguramente por ello la literatura está tan llena de dobles. Yo misma siento que mis personajes nunca están completos hasta que he creado a su lado un doble, otro personaje contrario y complementario, aquel con el que de forma más directa se miden y puede observarse su vida.

Literatura de vivencias

«Las experiencias acosan al novelista y le obligan a liberarse de ellas contando historias», dice Vargas Llosa en su libro *Cartas a un joven novelista*.

Hemos visto cómo esas experiencias son a menudo indirectas, difíciles de identificar en el libro. Pero, también, cómo en otras ocasiones son trasladadas a la novela de forma tan directa y reconocible que se convierten en el mismo tema y materia directa de reflexión literaria, dando lugar a la llamada «literatura de vivencias».

«La literatura de vivencias está en toda mi obra; no he tenido otra cosa, porque mi cultura es escasa. Es la novela personal que

Delibes ha definido de forma preciosa: un hombre, un amor, un paisaje. Estos son también los elementos de mi literatura. La persona, su mundo, lo que se trae dentro, un amor que puede ser no solo de un hombre, puede ser religión, política, ciencia... La mía es una narración introspectiva, siempre», cuenta Rosa Chacel en 1977 a su regreso del exilio argentino a España en el programa *A fondo*.

Desde el amanecer es la primera de sus novelas autobiográficas, con tanto contenido personal que la misma Rosa Chacel duda en llamarla novela: «Es una narración sin nada de literatura, una historia rigurosa, la mía hasta los diez años». En ella se habla del Valladolid de su infancia, del que dice: «No era una ciudad; era un patio. Una mesa camilla con brasero en invierno y un patio con una acacia en verano».

La progresión de lo real a la ficción se produce con la segunda de sus novelas autobiográficas, en la que relata los años de su vida desde que llegó a Madrid en 1908 hasta la Primera Guerra Mundial en 1914. Centrada en el barrio de Maravillas, que da título a la novela, cuenta cómo los acontecimientos que allí se narran son «unos reales, otros medio reales, otros inventados».

Libro al que seguirá *Ciencias Naturales*, que comprende los años decisivos de su formación, tiempos de la República, hasta la Guerra Civil española. Novela basada en sus propios diarios: «Ese tercer libro es el diario de esa muchacha, la Ciencia Natural es la experiencia», dice en la entrevista con Soler Serrano.

Si hay una literatura difícil de distinguir de la biografía es la de Marguerite Duras, tan fusionadas aparecen ambas en sus libros.

«Escribo como hay que escribir, me parece. Escribo para nada. Ni siquiera escribo para las mujeres. Escribo sobre las mujeres para escribir sobre mí, sobre mí sola a través de los siglos», dice la escritora francesa en *La vida material*.

En *El amante* hay tanta materia autobiográfica que también Duras dudaba en calificarlo de novela. El libro nació del encargo de comentar una serie de fotografías de sus años escolares en Saigón con ayuda del cuaderno de notas de la misma época que guardaba escondido en lo alto de un armario. Es a partir de acontecimientos vividos, del recuerdo de esos momentos en que tenía quince años y conoce a su amante chino en un transbordador, que Duras

construye una narración que merecerá el premio Goncourt en 1984.

Mucha literatura, sobre todo femenina —recordemos las *Cartas* de madame de Sévigné—, brota directamente de cartas y diarios. Es en el diario donde se gesta, desarrolla, ensaya, ese mundo propio que cada escritor lleva dentro y que volcará en sus libros.

La mayor preocupación por la intimidad seguramente hace que sea la literatura femenina la más vinculada a los diarios, pero también muchos autores masculinos se sirven de ellos y hasta los publican como parte fundamental de su obra literaria.

Cesare Pavese, con *El oficio de vivir*, una traslación directa de sus diarios, nos ofrece una obra de tanto o mayor interés literario, si cabe, que su poesía.

Cortázar incorpora muchos elementos personales, como las reflexiones, y, citas, intercaladas en la narración de *Rayuela*, que parecen brotar directamente de las anotaciones que hacía en sus propios cuadernos. En *El libro de Manuel*, los acontecimientos del momento se van incorporando al relato. *Los autonautas de la cosmopista*, una narración construida a partir del diario de viaje que Cortázar y su mujer hicieron al sur de Francia e ilustrado con fotos de los autores, mezcla lo que los escritores se encuentran en la ruta con ingredientes imaginarios.

¿En qué momento o en qué medida aquello deja de ser un diario para convertirse en una narración literaria? Es un paso sutil, pero cabría decir que solo se produce cuando la narración contiene elementos suficientes para que empecemos a ver en ella un mundo aparte, completo en sí mismo, desgajado de la realidad. Igual que un niño se desgaja del cuerpo de su madre al nacer, el libro se desgaja de su autor cuando se ha convertido en un ser con vida propia. Como en ese libro *Los autonautas de la cosmopista*, donde las fotos de Cortázar han dejado de representar al Cortázar real para convertir a la figura del retrato en un personaje de ficción.

Pero también la Indochina que Marguerite Duras recrea en *El amante* está tan transformada, intensificada por el recuerdo, que la narración adquiere vida propia en un lugar fuera de la realidad. Por ello, a pesar del fuerte contenido autobiográfico de la mayoría de sus libros, Duras diría a Laura Adler, encargada de recopilar sus recuerdos, que «la historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea. Hay vastos pasajes donde se

insinúa que hubo alguien; pero no es cierto, no hubo nadie».

Duras se deja fluir por recuerdos que la poseen, como la poseyeron sus experiencias, sus amores: «En las historias de mis libros que se remontan a la infancia, de repente ya no sé de qué he evitado hablar, de qué he hablado; creo haber hablado del amor que sentíamos por nuestra madre, pero no sé si he hablado del odio que también le teníamos y del amor que nos teníamos unos a otros y también del odio, terrible, en esta historia común de rutina y de muerte que era la de nuestra familia».

Más que contar, parece llevada por una sed de reinventar su vida. Por ello resulta tan difícil de trazar, a la postre, lo que hay de inventado, de real, en lo que dejó escrito. Algo que, por lo demás, ocurre con cualquier novela.

NOVELAS EN LA FRONTERA

El hilo que une lo autobiográfico con lo literario puede ser tan gordo como el que vincula a Javier Marías con el protagonista de *Negra espalda del tiempo* —una novela que de forma expresa está basada en los datos biográficos de su autor—; o tan fino como el que une a la persona de Kafka con situaciones y personajes de sus novelas tan alejados de la realidad como el oficinista convertido en cucaracha de *La metamorfosis*. Pero siempre, por delgado o enmarañado que sea, existe un misterioso hilo que une la propia biografía con lo literario.

Esa constatación de que, en el fondo, la novela no es más que una visión de la realidad disfrazada de ficción es lo que ha llevado a tantos autores españoles actuales a prescindir de artificios y a dejar de esconder a los personajes reales bajo nombres y situaciones ficticias. Entre ellos, Javier Cercas, el autor de la celebrada *Soldados de Salamina*, basada en la vida del falangista Sánchez Mazas, en la que resulta casi imposible distinguir la realidad de la ficción. En ella el autor se introduce con su nombre y apellidos en forma de narrador, como si fuera un personaje más de la ficción, para contarnos en primera persona los avatares que le han llevado a la confección del libro.

También Juan José Millás introduce en su última novela *Dos mujeres en Praga*, a un periodista que lleva su mismo nombre y

apellidos y al que la historia le llega de casualidad. La misma novela surge de una noticia que el articulista y escritor encontró en un periódico. Ahora bien, «se equivocan quienes intenten indagar qué hay de mi propia vida o experiencia en esa novela. Yo no me prestaré. Si esa mujer que cuenta su vida al escritor en *Dos mujeres en Praga* estuviera inspirada en alguien real, yo no lo diría. Si uno entra en el juego narrativo es para mentir. Cuando uno escribe siempre está metamorfoseando lo que conoce», dice Millás.

Encontré a Juan José Armas Marcelo trabajando en la misma línea con su libro *Viaje a Sicilia*, para el que había estado dos meses documentándose sobre el terreno, y el cual iba a publicarse en una editorial literaria como Alfaguara, del que no supo o no quiso decirme si era realidad o ficción:

«Está basada en el caso de Lampedusa y habrá elementos de ficción mezclados con documentación, pasión y hasta gastronomía».

Años atrás, Javier Marías explicaba en una conferencia que dio en Bilbao, bajo el epígrafe «Autobiografía y ficción», cómo se sentía cada vez más inclinado a indagar en la utilización de los datos autobiográficos en la novela. Algo que hace de *Negra espalda del tiempo* un libro difícil de definir entre la autobiografía y novela. Según Javier Marías, pretendía jugar con la ambivalencia y la ambigüedad para quedarse en un lugar indeterminado, dejando a la libre interpretación del lector la adscripción del libro a la categoría de memoria o de ficción.

Especies de espacios

¿Qué hay exactamente de los lugares vividos en los lugares representados?

Si leemos a Georges Pérec, todo. Su obsesión es trasladarnos lo que ve con la fidelidad de una fotografía.

En *Especies de espacios*, un libro autobiográfico, Georges Pérec habla de su obsesión por los espacios y su costumbre desde niño de hacer listas como la de «los lugares en los que he dormido». Cuenta también su obsesión por «anotar lo que se ve. Aquello que sea importante. ¿Sabemos ver lo que es importante? ¿Hay algo que nos llame la atención?». Unos ejercicios de observación que siguió también para componer su novela más célebre, *La vida: instrucciones*

de uso.

Apostado durante horas, días, semanas ante el portal de un edificio de París que conoce desde la infancia, toma nota de todo lo que en él ve, indaga sobre su historia, la historia de aquellos que viven y han vivido en él.

Así, en *La vida: instrucciones de uso* invierte la forma habitual que tiene el novelista de trasladar los espacios vividos a la novela. En lugar de teñir de fantasía, recuerdos o imaginación los lugares vividos, trata de mirarlos con lupa, diseccionarlos, como haría un científico o un antropólogo en busca de las huellas dejadas en ellos por sus habitantes. Su novela ofrece una especie de inventario de todos los aspectos, ángulos, desde los que pueden considerarse y mirarse los espacios y los objetos, mostrándonos así cuántos pasan inadvertidos a la percepción ordinaria, cuánto ignoramos de aquello que nos rodea. Un resto de comida sobre la mesa, una mancha en el suelo, un papel o una pintura que se descama en una puerta o la pared. Objetos que registran nuestras huellas. Huellas ante las que sentimos tanta extrañeza como si fueran las de un desconocido. Igual que todos esos objetos que ya no miramos, que no vemos, pero cuya existencia nos persigue como un fantasma. Una invitación a abrir los ojos a una realidad a la que miramos solo a medias. El resultado es un París tan hiperreal que nos resulta irreconocible.

Al igual que sucede con la biografía del autor incorporada en novelas como *Negra espalda del tiempo* o *Soldados de Salamina*, el París así descrito en la novela de Pérec deja de ser la ciudad que conocemos para convertirse en otra ciudad de ficción.

El espacio es ese lugar donde trata de situarse permanentemente el ser humano para saber dónde está, con relación a los otros tanto como con el universo, una tarea que empieza en la infancia y que nunca termina. Tarea de escritor.

Por ello, también la novela es el terreno donde indagamos la forma en que nos representamos y nos situamos en el espacio, una cuestión que está presente en el niño desde el mismo momento en que gatea y quiere tocarlo todo. Y de ahí tanta literatura y arte vinculados con la exploración del espacio, sea de aventuras, como la de Julio Verne, o de viajes, entre otras.

La literatura y el cine de carretera en Estados Unidos, por

ejemplo, es todo un género. La ruta 66 que va de Los Ángeles a Chicago y cruza Estados Unidos de este a oeste, es una de las carreteras que más literatura ha generado. Presente en *En el camino*, de Jack Kerouac, y *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, es también el tema de una de las canciones más famosas norteamericanas, *Get your kicks on Route 66*, de la que se han hecho muchas versiones y adaptaciones desde que fue compuesta por Bobby Troup y cantada por Nat King Cole en los años cuarenta.

Pero tampoco en este terreno la transposición de la realidad a la literatura se produce de forma literal o directa. No solo hay tantas rutas «66» que existen por su cuenta y al margen de la realidad como novelas, películas o canciones que la evocan, sino que cada una de ellas nos llega a través del filtro de las vivencias de su autor.

La patria literaria

«Lo sepa o no, el momento estelar de todo escritor hacia el que vuelves está ligado a un espacio vivido, a una patria literaria propia; para mí fue la India, ¿cuál es el tuyo?», preguntó Fernando Sánchez Dragó, director del curso «Los Sabios» que se impartía en la Universidad Complutense de Verano (agosto de 2001), a Ana María Matute.

«Mi patria literaria son los bosques, el mar. En el bosque yo he sentido toda una sinfonía de voces, matices, luces, colores, el tacto con la tierra, que me ha permitido entrar en contacto con otra realidad... Yo me abrazaba a esos árboles en mi infancia... Me atrae la naturaleza en la que me puedo sumergir, como el mar», contestó la escritora.

Es un tema recurrente en Ana María Matute del que volvemos a hablar en esa larga conversación telefónica que mantenemos para este libro. Es tal la identificación con los paisajes de su infancia que me dice:

«No me siento espectadora de la Naturaleza. El bosque no lo contemplo, porque soy el bosque, me siento parte de él».

En la mente del niño, la naturaleza es un lugar donde las piedras, los animales y los hombres, lo inerte y lo vivo, comparten y se nutren de la misma energía psíquica y espiritual que recorre el universo. Lo que hace fácil imaginar a un conejo hablando o a un

león dotado de voluntad, como le sucede a la pequeña protagonista de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll.

«Hay que atravesar ese telón que los racionalistas han puesto y, como Alicia, atravesar el espejo», explicaba Ana María Matute refiriéndose a esos anteojos de la lógica adulta con la que el niño pierde la capacidad de mirar, sentir, percibir, de forma directa la realidad que lo rodea. «Hay otro mundo que no está en este, que no está descubierto por la ciencia, pero del que yo noto su presencia.»

Parece una forma de vivir la naturaleza que recuerda al animismo primitivo, le digo.

«Sí, seguramente esa es la palabra —corrobora la escritora—: animismo. Un animismo que yo he encontrado en esos pastores con los que he hablado mucho desde niña, que se parecían al dios Pan. Personajes que aparecen en mis novelas y que son los que están más directamente relacionados con mi biografía.»

«Mi espacio infantil, y el que regresa siempre en mis libros, está relacionado con el agua, con la selva, con los grandes espacios, con la gente de esos lugares y con su música particular», señala con palabras parecidas Sara Rosemberg, quien precisa: «La selva es más que un espacio físico: es un espacio mental».

Esa transposición de tiempo y lugares es uno de los recursos más frecuentes en literatura.

«En mis novelas hay muy pocos personajes reales y elementos autobiográficos. En cambio, sí la percepción y atmósfera de muchos lugares que conocí. En *Irlanda* hay una casa inspirada en la de mis abuelos, y en el cuento *Las lovelias* describo otra casa en la que viví en Inglaterra cuando trabajaba de *au pair*. Más que las casas en sí, lo que trato de recrear son las mismas sensaciones, emociones, que viví en ellas», cuenta Espido Freire.

La patria literaria es ese lugar —real o imaginado— con el que el escritor establece una profunda e íntima correspondencia, ambientes y paisajes que en algún momento crucial de su vida le han llenado de pavor o maravilla, a través de los que ha creído mirar el mundo por primera vez.

A la ciudad que conoció en su juventud, allá por los años veinte, cuando llegó como colaborador del diario *Star* de Toronto, Hemingway dedica uno de sus libros más famosos: *París era una*

fiesta, aparecido solo tras su muerte en 1964. En él, un libro con gran contenido autobiográfico, el protagonista dice que «allí fui pobre y feliz», refiriéndose a esos años en que llega a la capital francesa.

La «patria literaria» es ese tiempo y lugar al que el escritor tiende una y otra vez a volver, pero que, en realidad, solo existe en su imaginación. Como esa Indochina que Marguerite Duras, la escritora de padres franceses nacida en 1914 en un suburbio de Saigón, recrea en *El amante*.

Cuando Laura Adler, su biógrafa, le pregunta por los escenarios de su infancia de los que habla en la novela, Duras le contesta: «No encontrarás nada en Vietnam... sino a orillas del Sena a 30 kilómetros de París, allí donde el río dibuja un meandro y las hojas forman un mullido lecho en la orilla y la tierra se vuelve esponjosa. No es como el Mekong. Es el Mekong». Con lo que viene a decirnos que la Indochina de sus libros no está en un lugar geográfico, sino dentro de ella, gestada al calor de los recuerdos, la nostalgia, sueños, imaginaciones, y que es capaz de proyectar en los escenarios más diversos. Hay dos Indochinas. Una que figura en el mapa y otra que la acompaña allí donde va y se sobrepone a la visión del río francés, de aquello que mira, y que finalmente encontramos en sus libros.

«Los paseos arbolados del barrio de los blancos a la hora de la siesta, las avenidas desiertas bordeadas de ceibos. El río duerme», son palabras que traducen la nostalgia por ese mundo perdido.

La patria literaria es ese lugar del que brota la inspiración.

Claro que uno nunca sabe dónde va a encontrarlo, y tal vez por eso salen tantos escritores de viaje.

Despertar en un lugar nuevo cada mañana tiene algo de despertar a la vida cada día:

«Se contempla por la ventana de barrotes la puesta de sol y las nubes como una película sobre un cielo sembrado de cometas de papel rojo que revolotean por encima de los tejados de cuatro pisos, recortados sobre las brumas manchadas de verde y naranja de maya», escribe Allen Gingsberg desde su habitación en el último piso del Hotel Amjadia en Calcuta.

«Desde mi ventana del Cecil, me quedé un buen rato contemplando la bahía y el cielo barrido a intervalos por el pincel

luminoso del faro», escribe en 1933 Francis Carco en *Grandes hoteles de Egipto*, desde el Cecil Hotel de Alejandría.

Los hoteles son siempre lugares de paso, igual que los trenes, autobuses o coches donde uno anida por unas horas y ante los que se suceden continuamente paisajes nuevos.

Siendo la vida un desplazarse en el tiempo y en el espacio, el camino se presenta como su metáfora. Por ello hay tanta literatura y arte vinculados a él.

De vez en cuando, uno se enamora de un lugar y lo convierte en su propio paraíso secreto, siente que no hay otro lugar en la tierra para él. Es lo que le sucede a Robert Graves con Mallorca, o a Paul Bowles con Tánger.

Parece una patria nueva, esa tierra prometida que uno anda buscando desde que es arrojado del paraíso original en la infancia, pero acaso no sea sino eso, un regreso a un paraíso original que ya existía en la mente y la memoria inconsciente del escritor.

La patria literaria no es un lugar geográfico, sino un lugar imaginado, donde se activa la nostalgia y con ella ese mundo recóndito y personal en el que vivíamos en la infancia.

Muchos viajeros y conocedores de la India me han dicho que con mi novela *Mandala* se habían sentido devueltos a un país y una época tal como ellos los vivieron, sin ser capaces de distinguir aquellos lugares que conocí personalmente de aquellos en los que nunca estuve. Es verdad que había cruzado el desierto del Rajastán en el tren que va de Bombay a Delhi, pero nunca me adentré hacia esas tierras de nadie en dirección a Jaisalmer que describo en mi novela. Los elementos básicos de la escena proceden de las notas que tomé en el desierto de Siria, una mañana que visitaba Alepo, sentada ante una taza de té con moscas. Son notas que tomé sin saber si iban a ser utilizadas algún día o en qué. Las recuperé después, al encontrar en ellas una atmósfera que se correspondía con lo que estaba escribiendo sobre la India. El té con moscas, una presencia constante en la India tanto como en mi novela, seguramente es el que me hizo revivir y asociar aquella sensación de estar en un mundo antiguo que se tuesta al sol, perdido en medio de la nada de Alepo, con el Rajastán. Así, la descripción del desierto del Rajastán estaba hecha de lo poco que había visto de él años

antes, de lo que había imaginado, leído, más lo que había proyectado en él de lo que había vivido en otras partes. Sin duda, tanto en la forma de mirar y describir Alepo como de representarme el Rajastán, había también mucho de la impresión que habían causado en mí lecturas como la de *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes. Esa novela sigue teniendo para mí algo enigmático y una atmósfera que recuerdo con verdadera fascinación creada en torno a esas ruinas precolombinas que visitan los protagonistas. Una especie de tierra de nadie, antigua, suspendida en un lugar separado del presente, donde también se mueven los protagonistas de mi novela *Mandala*. Un lugar con leyes propias, que impone al que se introduce en él una forma diferente de estar, sentir, mirar. Pero eso es lo que yo creía entonces, que estaba escribiendo sobre esos lugares exóticos. Hasta que ya había terminado la novela y me encontraba en su fase final de corrección.

Estaba en Asentiu, el pueblo donde nací y en el que había transcurrido mi primera infancia. Después de trabajar durante el día en mi manuscrito, salía a última hora de la tarde a pasear en bicicleta. Fue así como, una de esas tardes de agosto en la que paseaba por los campos de mi infancia, descubrí de golpe que, en realidad, aquello de lo que había estado escribiendo no era exactamente un lugar geográfico llamado India. A través de la India había vivido y escrito impresiones que ya estaban en los paisajes primeros de mi infancia. La luz dorada de la tarde; la quietud de los campos donde el bullicio humano queda amortiguado por otro tipo de vida más esencial, más antigua, como es la de los pájaros, los insectos; el olor intenso que desprende a esa hora la tierra. Esos sabores, olores, colores que daban un halo mágico al paisaje eran los mismos que yo había puesto en el libro. Cómo no me había dado cuenta de que esa patria literaria que yo situaba en la India en realidad tenía sus raíces en un mundo anterior, el de mi infancia.

Muchas veces esa transposición se hace de forma consciente y los lugares que uno ha vivido se utilizan para describir otras épocas históricas o países. Basta recordar *La diosa blanca* o *Yo, Claudio*, las obras más célebres que Robert Graves escribió desde Mallorca. Cuando Graves llegó a Deià, este era todavía un pequeño pueblo de pescadores sin electricidad. En los olivos y el paisaje mediterráneo

se sintió transportado a otra época no lejos de ahí, las antiguas Grecia y Roma.

Así que identificar qué hay de los lugares vividos en los lugares descritos es, por lo menos, tan difícil como en el caso de los personajes. Pero no por ello están menos presentes en los textos del escritor.

Hijos de su tiempo

«Mis novelas no contienen datos personales, pero todas son autobiográficas en la medida en que son testimoniales, hablan de un mundo y una época que yo he conocido muy de cerca. La protagonista de *Las edades de Lulú* no soy yo, pero todos sus personajes, ambientes, lugares, forman parte de la fiebre que se vivió en Madrid en los años setenta, de ese exceso, indagación de lo que era posible o no que caracterizó a una generación», señala Almudena Grandes.

Historias del Kronen, de Ángel Mañas, igual que cincuenta años antes *En el camino*, de Jack Kerouac, son novelas que tienen por tema explícito los dilemas, usos y costumbres de una generación, de un tiempo y lugar particulares.

Pero ya traten de los problemas sociales, psicológicos o existenciales de su tiempo, como Dickens o Balzac, o incorporen elementos fantásticos en sus novelas como Saramago, todos los escritores nos informan de su tiempo, llevan en sí mismos la forma de representarse el mundo de sus contemporáneos. Lo que lleva a decir a José Saramago: «Soy más hijo de mi tiempo que del lugar donde nací».

Qué no hará la novela histórica, cuyo fin principal es indagar qué lugar preciso ocupa el ser humano en el devenir.

Estaba paseando con Amin Maalouf al atardecer por la minúscula isla de Yeu, en el Atlántico francés, donde el escritor franco-libanés lleva una existencia retirada, cuando este se paró un momento, se sentó e hizo un diagrama sobre la arena. Era una especie de círculo cruzado por una línea. El círculo representaba el universo y la línea el fluir del tiempo. Poniendo su dedo en un punto de la línea, me dijo: «Siento que yo soy solo un puntito en

medio de esta línea que marca la trayectoria de la historia y del mundo, un puntito en relación al cosmos. Soy producto del lugar tanto como del tiempo que me ha tocado vivir, resultado de mis circunstancias, un libanés en Francia. Y a partir de aquí hago todo lo que puedo para entender el mundo y la vida».

Era su forma de explicarme por qué ponía a tanta distancia en el tiempo sus narraciones, la mayoría situadas en la época de las Cruzadas o la antigüedad, como *Samarcanda* o *León el Africano*. Hablaba de sí mismo como si se contemplara a la misma distancia de esos personajes sobre los que escribe. Distancia necesaria para sobreponerse a las diferencias. Porque Amin Maalouf viene de un desgarro, el del libanés que creció en el lado cristiano de Beirut y todos los días tenía que ir a trabajar en el musulmán; el intelectual cristiano, pero con amigos musulmanes y también judíos. En realidad, sus novelas de corte histórico no eran más que una transposición de las incógnitas que plantea el mundo actual y de los enigmas personales a resolver, siendo él mismo producto de un choque de identidades y civilizaciones.

La historia, al igual que el pasado individual, se reinventa a cada momento. Nuestra mirada cambia a medida que avanzamos, siendo modificada y portadora de nuestras experiencias tanto como de las de los demás. Si el pasado determina nuestra forma de mirar y vivir el presente y futuro, también el tiempo que nos ha tocado vivir modifica lo que conocemos o creemos saber del pasado.

El presente es solo la forma en que nos es dado conocer el devenir, en la que se hace visible y manifiesta el pasado —personal y colectivo— que el escritor lleva a cuestas.

«En esto no hay diferencias entre cine y literatura —me decía Vicente Aranda, en una de esas largas sobremesas en su casa en las que tanto le gusta explayarse sobre el arte y la vida—. Lo que importa no son las historias o argumentos nuevos, sino que el filtro sea nuevo. Muchos de los temas de Shakespeare ya están en la tragedia griega, pero lo que importa es su óptica, su manera de mirar. Y la óptica desde la que presentas la historia está muy relacionada con tu biografía. Puedes elegir lo que sea, pero tu biografía está en la manera de mirar y contar.»

Emoción y pasión

Lo que tiene significado para cada autor está muy relacionado con sus sentimientos y emociones. El autor puede inventar a sus personajes, el argumento, los lugares y hasta el tiempo en el que sucede la historia, pero incluso en la historia más fantástica encontramos sentimientos y emociones reconocibles que proceden de la propia experiencia del autor.

«Yo puedo inventarme totalmente cómo es un personaje, pero lo que está sufriendo o amando yo no me lo invento. Solo me es posible hacerlo así porque yo misma he vivido antes ese amor o sufrimiento», me decía Ana María Matute.

«Para que una historia sea buena, tiene que tener carga emocional», dice John Irving *(Babelia*, 22-V-1999). Esa carga es lo que más directamente vincula al escritor con su texto, más que cualquier otro dato autobiográfico.

De hecho, el proceso de creación consiste en buena medida en trasplantar sentimientos y emociones ligados a diversos acontecimientos de la vida real a historias ficticias. Así, lo que está presente en las novelas, la poesía, el teatro, no son tanto los acontecimientos reconocibles de la vida del escritor como las emociones que despertaron en él.

Escribir «consiste en agarrar la vida afectiva en su estadio primero, en ese lugar previo a las palabras, reencontrar la inmensidad de la vida interior», dice Nathalie Sarraute, una de las figuras del *Nouveau Roman (Le Monde*, 21-X-1999).

Amor fraternal, pasión, deseo carnal, adoración casi mística, o hasta odio, ingredientes de toda literatura que se convierten en el meollo de la poesía.

«Escribo una poesía con eje en el eros, pero un eros orientado, aunque cause extrañeza, por lo sacro, por lo místico. Tanto que yo me definiría como un místico concupiscente. El valor del deseo que los surrealistas, en parte, me habían aportado confluye con una pulsión del alma, de mi interioridad más radical. Para mí, en el eros está lo sagrado. También lo enigmático, el no saber. Eso es lo que más me ha maravillado siempre del amor», explicaba el poeta chileno Gonzalo Rojas en la citada entrevista en *Babelia* (30-

XII-2000).

Gonzalo Rojas, al desgranar los componentes de su literatura, señalaba que coincidían con los de muchos poetas de la tierra: «Eros, la vida, la pasión; pero también Tánato, la muerte».

Lo que tal vez explique por qué alguna de la mejor poesía procede de amores tan tumultuosos como el que vivieron Verlaine y Rimbaud.

Rimbaud, nacido en 1854 en una pequeña ciudad, Charleville, huye de la vida mediocre de provincias para acudir a la llamada de Verlaine en París, cuando apenas es un adolescente. En la capital francesa subyuga a su mentor, inspirando su libro *Romances sans paroles*, uno de los más célebres de Verlaine. Nada comparable, sin embargo, a lo que escribiría el propio Rimbaud tras su ruptura con Verlaine, cuando este trató de alcanzar al joven poeta con dos tiros. De esa época en que Rimbaud es ignorado y apartado de los medios literarios, surgen sus dos libros de poemas más célebres: *Une saison en enfer* e *Illuminations*.

MI CUERPO Y YO

«El cuerpo de los escritores participa de sus escritos», dice Marguerite Duras en *La vida material*. Y también: «El escritor que no ha conocido mujeres, que nunca ha tocado el cuerpo de una mujer (...) y que, sin embargo, cree haber hecho una carrera literaria, se equivoca».

«El aprendizaje vital tiene mucho que ver con ese roce de piel con piel», dice José Luis Sampedro en una entrevista con Vicente Molina Foix *(La edad de oro)*. Una «fisicidad plástica» que, como señala el entrevistador y también escritor Molina Foix, está muy presente en *La sonrisa etrusca*. Se trata del relato de un abuelo que, como el mismo Sampedro, observa fascinado el misterioso intercambio corporal con un niño, seguramente el propio nieto del escritor, a quien está dedicada la novela.

Amor, odio, emociones violentas y reconocibles, pero también algo más sutil y evanescente como son las sensaciones. La literatura se nutre tanto de las emociones como de lo que hemos tocado, olido, mirado, gustado, percibido con todo el cuerpo. De todo aquello que nos llega por los sentidos surgen los colores, el aroma

de las palabras y el alimento de nuestra narración.

Joyce no ahorra nada al lector de las funciones fisiológicas que preocupan al principal personaje de *Ulises*, el memorable Leopold Bloom, razón por la cual su libro fue calificado de obsceno durante mucho tiempo.

Los problemas dentales que han acompañado a Martin Amis a lo largo de su vida están presentes en su obra por medio de la obsesión que muestran algunos de sus personajes con su boca. Tras la extracción de un tumor, Amis fue sometido a una delicada operación en la que tuvieron que implantarle un hueso de vaca y ponerle dientes postizos. Una experiencia que trasladó a su novela más famosa, *Dinero*, en la que al protagonista le duelen siempre tanto los dientes, deben hacerle tantas extracciones e implantes, que imagina que dentro de la boca tiene «un barrio de Nueva York con obreros trabajando».

«El cuerpo es la medida de todas las cosas, no tenemos otra posesión», me decía Juan José Millás, cuya afición por la anatomía está presente en buena parte de sus escritos. «Es una fascinación que me viene de cuando mi padre trabajaba con aparatos de electromedicina. Por casa pasaron desde electrochoques hasta un pulmón de acero. Pero esta obsesión por el cuerpo no está solo en mi literatura, creo que es una obsesión de toda la humanidad. Toda la historia de la humanidad puede contarse desde el cuerpo humano. Si miramos la historia de la mecánica no es más que el intento de poner fuera el esfuerzo que debe realizar el cuerpo: la grúa sustituye y amplía la fuerza del brazo; la arquitectura es una representación ampliada del cuerpo y sus funciones, y cuando no lo es, resulta un desastre. Cuando hemos llegado al límite en la reproducción de los aspectos mecánicos del cuerpo, nos hemos puesto a reproducir la mente con los ordenadores. Todo lo que hace el hombre parece destinado a crear un doble. De ahí el éxito de *Blade Runner*, un anticipo de los clones. El noventa por ciento de la industria, todo gira en torno al cuerpo humano: desde lo que ves en las revistas o el periódico a lo que se fabrica, sean coches, casas, jabones. Pero lo que más me fascina del cuerpo es que hablamos de él como si se tratara de una prótesis o una adquisición reciente. Es como si todavía no nos hubiéramos acostumbrado a tener cuerpo, no nos identificamos con él; le dedicamos las mismas labores de

mantenimiento que si fuera una prótesis, un coche, con fecha de caducidad: lo engrasamos, lo llevamos al gimnasio o al mecánico, le cambiamos las partes. Por ello me pregunto: esa adquisición, ¿a qué ha venido a sustituir? No lo sé.»

El cuerpo como sede del yo ha desplazado progresivamente al alma de los románticos. Y de ahí el creciente interés por su funcionamiento, por reconocer y conocer ese cuerpo que siempre tiene algo de extraño para uno mismo.

Pero si en la literatura escrita por hombres encontramos una larga indagación en las funciones fisiológicas, son sobre todo mujeres las que han hecho las primeras y más osadas aportaciones a la exploración de la propia sexualidad. Apropiándose de un terreno que durante mucho tiempo había estado dominado por clásicos como *La philosophie dans le boudoir*, del marqués de Sade —la cual no es más que una transposición de las fantasías masculinas a la sexualidad femenina—, las escritoras de hoy están dando un vuelco a lo que sabemos en este terreno.

«Para un hombre el aprendizaje sexual es muy fácil y rápido. El hombre es como una máquina tragaperras. Echas una moneda, tiras de la palanca, y ya está. Para una mujer, llegar a tener una vida sexual intensa, pasional, tiene mucho de conquista personal. Es una cosa larga, trabajosa; tienes que invertir, teorizar incluso mucho. Es lógico que se refleje en la literatura», sostiene Almudena Grandes.

Los tabúes que han rodeado al cuerpo de la mujer hacen que este sea uno de los terrenos más fértiles a la exploración. *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes; *Casa de amantes*, de Lourdes Ventura, al igual que toda la obra de Marguerite Duras, o el poético y rompedor *El cuerpo lesbiano*, de Monique Wittig (Pre-Textos), son una demostración de cuánto puede dar de sí la indagación de la propia sexualidad. Son libros que demuestran que si hay diferencias en las vivencias a explorar, aportar por la mujer escritora, no solo se refieren a los sueños, emociones propias, sino sobre todo a la vivencia del cuerpo.

«Las mujeres han vivido tradicionalmente en el espacio de lo privado, mientras los hombres han vivido en el espacio de lo público, por lo que el desembarco de las mujeres en literatura, como es lógico, ha estado dominado por la apropiación de lo

privado. Seguramente es más fácil para la mujer mirar hacia dentro; y lo que tiene dentro es su cuerpo, su sexualidad», sostiene Almudena Grandes.

Obsesiones de escritor

Rosa Montero me contaba, en la entrevista que le hice para la revista *Dunia*, cómo la relación con su padre, un torero, influyó en su feminismo militante, y también cómo está presente en su literatura:

«Mi padre era muy tradicional, machista y sexista. Hay algo que no olvidaré en la vida y que recuerdo como la viva imagen del absurdo de las relaciones hombre-mujer. Yo era una niña superprotegida porque tuve tuberculosis de los cinco a los nueve años. Mi hermano tenía cinco años más que yo; pues, a pesar de esto, cuando en verano había que salir a comprar hielo con un cubo, ¿quién bajaba y volvía con los dedos grabados, hinchados y rojos por el peso?: pues la niñita enferma, porque no era de chicos ir a comprar. Con nueve o diez años me parecía ya tan disparatado, tan injusto, sin ningún tipo de razón, que antes de saber lo que era el feminismo, desde que era un mico, ya decía: yo no me voy a casar nunca, nunca. No me parecía nada deseable la vida de mi madre. Al igual que sus dos hermanos, pintaba de maravilla, pero al ser mujer no pudo hacer nada, no se profesionalizó. Y yo pensaba que esa es la vida que tenías cuando te casabas».

Tal vez por ello, una de las constantes en los cuentos y novelas de Rosa Montero son «las parejas atrapadas en las miserias de la vida cotidiana, que se odian, así como la falta de respeto, el masoquismo femenino, el victimismo, y el miedo a la soledad que impide romper con una situación que termina por aniquilar la identidad, sobre todo de las mujeres, siempre más dispuestas a vivir en función del otro que el hombre».

Cuando hablaba con Rosa tenía ella entonces cuarenta y siete años y acababa de publicar *La hija del caníbal*, cuya protagonista, al igual que la escritora, no tiene hijos, y habla del complejo de Edipo que arrastra como situación irresuelta desde la infancia. «Nunca te liberas. Lo descubrí escribiendo la novela. La relación con tus padres es algo fantasmal que uno va arrastrando y que forma parte

de la crisis de la media edad. Cuando eres adolescente rompes con tus padres, sales al mundo, te crees que es algo que has superado; pero luego, cuando vas avanzando un poco más, la historia de tu infancia empieza a caer sobre tus hombros con un peso tremendo y te ves obligada a revisarlo, y a reescribirlo desde lo que es tu entendimiento como persona adulta. Como no te puedes librar nunca, lo que hay que hacer es congraciarse con ese mito infantil y escapar de lo que tenga de dañino, porque en la infancia siempre hay algún dolor.»

A través de Rosa Montero vemos cómo las obsesiones persiguen al novelista, introduciéndose en sus novelas en forma de personajes o temas recurrentes.

También de Rosa Regàs:

«Mi gran obsesión es la dependencia emocional. Entre hombre y mujer, incluso cuando han dejado de amarse y, sin embargo, no pueden dejar de estar juntos, de fastidiarse. Dependencia de los amigos, de las cosas a las que nos agarramos. Supongo que refleja la dificultad para encontrar la propia libertad. Llevamos veinticinco años de democracia, divorcio, igualdad teórica, pero cuatro mil años de cultura machista, y eso hace que la voz y el deseo de la mujer siga estando en inferioridad de condiciones, incluso dentro de la misma pareja, frente al hombre al que ama».

Hemos visto cómo las obsesiones relacionadas con la muerte, el infinito, lo eterno, que pueblan la poesía tanto como los cuentos de Jorge Luis Borges le vienen de su relación temprana con la enfermedad y la muerte. «Recuerdo a mi abuela muriéndose y diciendo: soy una mujer muy vieja que se está muriendo muy despacio, pero eso no tiene que interesar ni preocupar a nadie... Recuerdo a mi padre, muriendo sonriente y ciego. Mi infancia ha estado llena de agonías, como la larga agonía de mi padre y mi madre; las largas agonías me han marcado. Eso ha dejado en mí la idea de que somos fortuitos, casuales», cuenta en *A fondo*.

Son obsesiones de las que no siempre es consciente el autor, como esos personajes con algo de «enano» que Rosa Montero tiende a «repetir de forma inconsciente», o esas protagonistas de fábula de las novelas de Gustavo Martín Garzo. Obsesiones contra las que a veces incluso lucha, pero que terminan imponiéndose, reapareciendo una y otra vez bajo diferentes disfraces.

«En mi última novela es con la que me he exigido una mayor distancia, poniéndome de forma consciente una serie de obstáculos, de lejanía, con personajes nacidos de una larga tarea de documentación y estudio. Quise por primera vez no hablar de arte ni de política, sino de ciencia. He tratado de abandonar, de exiliarme definitivamente de los temas de Argentina, que son una manera de nombrar temas políticos y sociales que me preocupan mucho, no solo en mi país de origen, sino en el planeta. Pero, al final, creo que sigo hablando siempre de lo mismo. Aunque mis personajes no siempre son argentinos, hay una música en el lenguaje que determina una manera de ver y de sentir. En una de las críticas que salieron en Buenos Aires, un escritor decía que se notaba en mis libros "un lenguaje del exilio", y creo que es verdad», reconoce Sara Rosemberg.

Maridos, belleza y clase son los temas recurrentes en las conversaciones y preocupaciones de la mayoría de personajes que pueblan los libros de Carmen Posadas, y muy especialmente de su novela *Cinco moscas azules*:

«Me he dado cuenta de que hay unas obsesiones constantes en todo lo que escribo, como las apariencias, los imprevistos y la muerte», me decía Carmen Posadas en una entrevista que le había hecho para *Dunia* con motivo de la publicación de su libro *Nada es lo que parece*.

Carmen Posadas, entonces todavía esposa del ex gobernador del Banco de España Mariano Rubio, me confesaba cómo se sentía atrapada por esas convenciones de su clase:

«Esta es mi contradicción. Una pregunta siempre latente es ¿qué pasaría si me quitara el corsé? Pero las formas son muy importantes. Desgraciadamente se están perdiendo, y es una pena. Molinet, el personaje de mi novela *Cinco moscas azules*, soy yo. Tiene una educación muy británica que ya no se da por el mundo, y si quedaba algo, Lady Di ha acabado con ella. Es esa educación en la que tienes que poner siempre buena cara, no mostrar tus sentimientos, guardar las formas».

Escoger como protagonista de *Cinco moscas azules* a un homosexual de sesenta años, ¿no es una forma de refugiarse tras un personaje que le libra de expresar sus sentimientos como mujer?, le pregunté. «Tal vez; siempre he tenido mucha dificultad en hablar de

sexo y usar tacos. Es algo muy contrario a mi educación —explicó Carmen Posadas—. En mi casa era de tan mala educación hablar de sexo como de dinero.»

Es un ejemplo de cómo el escritor está poblado a la vez por fantasmas benéficos —esas obsesiones que le impulsan a escribir, le ayudan a crear, y que aparecen en forma de temas recurrentes—, y maléficos —los que entorpecen la creación con prejuicios y miedos, y le impiden abordar ciertos temas.

Así, buena parte de la tarea del escritor consiste en convocar a sus fantasmas para lidiar con ellos, tanto los que se presentan sin ser llamados como aquellos que se resisten a acudir.

El inconsciente

«Escribes sobre cosas que te preocupan, pero todo viene del inconsciente. No es que debas buscar el inconsciente; es que el inconsciente, sin poderlo evitar, viene hacia ti. Por eso, para redactar mis novelas, simplemente espero a que éste llegue hasta mí», cuenta Martin Amis en la entrevista que le hacen en *Babelia* (8-IX-2001).

Son palabras que expresan el enorme peso que ha tenido el descubrimiento del inconsciente por Freud sobre toda la literatura del último siglo. Hasta el punto de que hay escritores como Thomas Bernhard o Juan José Millás que harán de la observación de los propios mecanismos psíquicos el tema mismo de su literatura.

Casado con una psicoanalista, Millás asegura que «mi interés por el psicoanálisis es anterior. Freud me ha interesado siempre, me parece el mejor escritor de todos los tiempos. Sin Freud el siglo XX sería inexplicable: el descubrimiento del inconsciente es el descubrimiento de un continente comparable al de América. Lo contamina todo, el arte, la forma en que miramos el mundo, interpretamos lo que somos o sentimos».

La exploración y búsqueda de experiencias personales con las que nutrir la literatura no ha cesado desde que esta se desgajara de la gesta oral, popular y anónima, para convertirse en literatura firmada por su autor. Los viajes fueron durante mucho tiempo el terreno privilegiado de exploración. La fantasía fue otro. El

psicoanálisis abre a finales del siglo XIX nuevos caminos a la indagación interior.

Freud nos descubre que nuestra mente no solo está hecha de lo que recordamos, imaginamos, sino de aquello que hemos olvidado, de deseos y pulsiones que a menudo solo se manifiestan en sueños.

De este descubrimiento surge el surrealismo, la corriente artística que probablemente ha ejercido una mayor influencia sobre toda la literatura posterior, con la misión expresa de adentrarse en esa *terra incognita*.

A partir de Freud, la razón, el empirismo y, con ellos, el realismo que ha dominado en la novela y en el arte del siglo XIX pierden peso, y el artista se vuelve obediente a las órdenes del inconsciente.

En *Mi vida entre los surrealistas*, Matthew Josephson, poeta, crítico y cronista estadounidense, cuenta cómo al llegar a Berlín en 1920 se encontró con un puñado de artistas explicándose sus sueños de la noche anterior en una tertulia. Entre ellos se encontraba ni más ni menos que el tenido por padre de los surrealistas, André Breton. «Pregunté si practicarían la terapia unos con otros o tratarían como "literatura" sus sueños registrados. Breton explicó que su objeto era explorar la función de los sueños, el mundo de la mente subconsciente incontrolada, con "espíritu científico", para saber así algo de aquella *surrealité* que los hombres de procedimientos prosaicos y racionales eran incapaces de alcanzar ni de gozar.»

Josephson relata cómo a la reunión siguieron sesiones de espiritismo en las que los participantes trataban de ponerse en trance para conectar con las capas más profundas de la psique: «Breton, afanoso de proseguir sus investigaciones, pronto persuadió a sus amigos de que emprendieran la práctica del ocultismo en diferentes formas... "Debemos romper los límites de la razón, del estrecho racionalismo", requería Breton, y, sumergidos en el estado de sueño, proyectarnos hacia la zona más alta de la "realidad absoluta o suprarrealidad" donde podíamos encontrar siempre "lo maravilloso"». Es decir, se trataba de dejarse llevar y transcribir de forma automática todo lo que se les ocurría, como si fueran médiums a través de los que se expresaban voces atrapadas en el

inconsciente.

En el libro de Josephson vemos cómo esas experiencias se convierten en tema de conversación y discusión entre los artistas del momento reunidos en París —entre ellos E. E. Cummings, Ernest Hemingway, André Breton, Louis Aragon, Max Ernst y Jean Arp—, a través de los que se impone la idea de que el subsconsciente es más rico que el consciente como materia literaria.

Jean Cocteau, otro de los casos más representativos del París de los años veinte, dice en la entrevista que le hace William Fifield pocos meses antes de su muerte en 1963:

«Me siento habitado por una fuerza o ser muy poco conocido para mí. Es el que da las órdenes; yo solo sigo...».

«¿Quiere decir que el inconsciente es el que crea?», le pregunta Fifield.

«He dicho muchas veces que el arte es el maridaje del consciente y el inconsciente. Últimamente me he empezado a preguntar si la genialidad no es más que una forma de memoria por descubrir», contesta Cocteau.

Nacido en 1891, el poeta, dramaturgo y novelista empieza a publicar sus primeras poesías al final de la Primera Guerra Mundial dentro del volumen *Le Cap de Bonne Espérance* (1919). Amigo y colaborador de Apollinaire, Stravinski, Diaghilev, Satie en ballets como *Parade* o la ópera *Edipo Rey*, pertenece a esa generación de artistas que aspiran a romper las limitaciones que impone la razón consciente. Entre ellos está también Picasso, a quien Cocteau conoció en 1916 y por el que sentía gran admiración:

«Al preguntarle una vez sobre algo que había hecho si sabía antes lo que iba a hacer, Picasso contestó: “Sí y no. El inconsciente debe trabajar sin que nosotros lo sepamos... El artista no debe interferir”». Unas palabras que se convierten en máxima para Cocteau, según este mismo confiesa en la misma entrevista recogida en *Writers at work*.

A partir de ese momento, el mandato del inconsciente ya no podrá ser ignorado por ningún artista del siglo XX.

Norman Mailer cuenta como mientras escribía *Barbary Shore* durante la primavera y verano de 1949 «siempre sentí como si no estuviera escribiéndolo yo, sino más bien como si estuviera

sirviendo a algún tipo de inteligencia que hubiera decidido utilizarme para escribir ese libro. No tenía nada que ver con si era bueno o malo. Solo con el hecho de que no tenía control en absoluto sobre él; si no hubiera oído hablar de la existencia del inconsciente habría tenido que postular la existencia de algo parecido para explicar el fenómeno. Por primera vez tomé conciencia de que tenía un inconsciente que parecía tener poco que ver conmigo» *(Writers at Work)*.

En otra entrevista de 1965 recogida en el mismo libro, Conrad Knickerbocker pregunta a William Burroughs:

«Usted parece principalmente interesado en sobrepasar el consciente, el aparato racional, un esfuerzo que se encuentra en la mayoría de escritores actuales».

A lo que el escritor contesta:

«De forma deliberada, trato de alcanzar un área que llamamos sueños. ¿Qué es precisamente un sueño? Cierta yuxtaposición de imágenes y palabras... por ello he estado haciendo últimamente muchos *collages* con trozos de periódicos, observaciones de algo que veo en la calle, literatura...».

Las drogas se presentan como un instrumento para alcanzar un estado de conciencia alterada. Tras su experiencia con la heroína, que dará lugar a su célebre *Yonky: Confesiones de un drogadicto*, Burroughs recoge sus experiencias con la mescalina y el yage en la Amazonia peruana en libros como *El boleto que estalló* y *La máquina delicada*.

Es por lo mismo que le interesan el zen y teorías entonces en boga como la del «orgón» de Wilhelm Reich:

«Esas teorías no convencionales a menudo tocan algo que no pueden explicar ni Harvard ni el MIT [Instituto de Tecnología de Massachusets]. No es que me las crea a pies juntillas, pero me interesa todo tipo de exploración en esa línea».

Se amplía el campo de lo que será considerado objeto de literatura hasta abarcar la totalidad de la propia vida.

«La tarea del poeta es continua, no se trata de trabajar de tal a tal hora; continuamente estás recibiendo algo del mundo externo, y eso debe ser transmutado. El poeta no descansa, ni siquiera cuando sueña», dice Borges en *A fondo*, donde cuenta cómo en su libro *La moneda de hierro* se encuentra un poema que compuso en sueños:

«No supe al día siguiente si tenía algún valor o no. Solo al cabo de los días comprobé que podía publicarse. Tuve que modificar solo una palabra. Lo coloqué junto a los demás y no fue detectado».

Octavio Paz es otro de los que se considera deudor de los surrealistas, a los que conoció cuando ya estaban de baja a su llegada a París en la segunda mitad de los años treinta.

Pero sus últimas consecuencias y derivaciones todavía están por ver en un siglo XXI que empieza precisamente con el reto del descubrimiento del funcionamiento del cerebro, el terreno más refractario a la ciencia.

El hombre sabe qué pasa en los confines del Universo y hasta cómo fue creado hace miles de millones de años; conoce cada vez mejor los mecanismos de la vida y hasta es capaz de reproducirlos; pero lo que sucede en su interior, su cerebro y su psique profunda, sigue siendo en gran medida un continente sumergido. Y de ahí el interés que todavía despierta en literatura.

La literatura como terapia

La obra se presenta como un lugar donde el escritor lidia con sus propias obsesiones, fantasmas, limitaciones vitales tanto como artísticas, ya lo hemos visto. Por ello, tantos consideran la literatura como una terapia.

«Es probable que la escritura, y todo trabajo con el lenguaje, sea terapéutico, al menos en mi caso lo siento como saludable; me gusta, me conmueve, me hace sentir viva. Como decía Camus, “crear es vivir dos veces”», dice Sara Rosemberg.

Escribir es inventar alternativas a la realidad. Pero también reinventar la realidad de una forma más coherente, convincente, plena, de la que nos ofrece la lógica habitual que nos sirve para conducir, cocinar o leer el periódico.

Mucho del poder terapéutico de la novela probablemente se debe a que nos permite poner en escena a personajes que uno podría haber sido en la realidad; así como enfrentarnos a situaciones deseadas, temidas, imaginadas. Convirtiéndose así en un lugar imaginario donde lidiar con la realidad y los demás muy parecido a los sueños.

El libro nos ofrece la posibilidad de ver o situar las propias

obsesiones dentro de un contexto menos absorbente y totalizador del que tienen en la propia vida; dotarlas de la distancia necesaria para verlas como un avatar más de la condición humana.

«Cada libro propone una liberación concreta a partir de una alienación determinada... El libro permite sobreponerse a una situación humana y total», sostiene Sartre en *Qu'est-ce que la littérature*?

En sus diarios vemos a Kafka a la búsqueda de la «descripción auténtica que libera de la vivencia». En un anticipo de lo que dirá Lacan, Kafka parte de la base de que solo cuando encuentre la expresión perfecta logrará vaciarse de la vivencia y sentirse liberado. Y de ahí la meticulosidad y obsesión con que reescribe una y otra vez sus textos.

Tal vez por ello se habla también de la literatura como enfermedad. Freud lo entendió así cuando decía de esos que escriben «porque no pueden evitarlo», llevados por una necesidad que les impulsa a fabular y a transcribir sus fabulaciones, con intención o no de publicar —es decir, la forma en la que dicen que escriben casi todos los escritores—, que padecían una «neurosis». Neurosis compulsiva frente a la que Freud solo concebía una posibilidad de curación: cortar por lo sano y dejar de escribir.

Terapia y enfermedad. Crea adicción, como las drogas, como el mismo psicoanálisis, que instaura en quien lo practica una forma de interpretar la realidad de la que difícilmente se podrá prescindir una vez accionada. Lo que hace del psicoanálisis el rival más directo de la literatura.

Estando la escritura tan unida al subconsciente, allí mismo donde también hurga el psicoanálisis, este puede perturbarlo, modificar su contenido intelectualizándolo.

Por ello hay tantos escritores que rechazan el psicoanálisis, porque creen que afecta al proceso creativo. En cambio, otros sienten que sin el psicoanálisis no podrían superar todos esos bloqueos que les impiden escribir, y aun otros lo incorporan como tema a su obra, como Millás o la Doris Lessing de *El cuaderno dorado*.

«O se dice que el psicoanálisis no sirve para nada, o que sirve para todo, como para anular la creatividad. Pero también lo

contrario es cierto. La literatura es un modo de conocimiento de la realidad, y en eso se parece al psicoanálisis. Pero no creo que este sea un estorbo. No solo no te quita energías creativas, sino que a veces te las da. Me parece una fantasía disparatada pensar que va a robarte la creatividad. Yo me he servido del psicoanálisis para conocerme mejor. Es verdad que es un método que has interiorizado, lo que hace que luego siempre sigas analizándote. Pero no creo que influya más en tu literatura que el haber estudiado anatomía o alemán. ¿Sería un artista diferente si supiera alemán? Probablemente sí, pero no por ello mejor ni peor. Si no tienes talento, el análisis no te lo va a dar. Pero si lo tienes, tampoco te lo va a quitar», sostiene Juan José Millás.

Así, de nuevo, hasta aquello que más parece alejarnos de la literatura puede ser utilizado a su favor, demostrando que no hay nada en la vida del ser humano que no pueda ser transformado en literatura.

Alas para volar: la fantasía

La vida inconsciente no solo está hecha de las huellas, fantasmas o halo dejado por lo vivido. Si la literatura tiene tanto en común con los sueños es porque en ella lo vivido se mezcla con la anticipación, la intuición, la imaginación, aquello que todavía no es e incluso tiene pocas probabilidades de llegar a existir en el mundo real: la fantasía.

Lewis Carroll ilustra el fino hilo que separa la vida de la fantasía.

Este era el seudónimo de Charles Lutwidge Dodgson, un tímido matemático que apenas si pudo impartir sus clases o sermones cuando fue ordenado sacerdote, a causa de un acusado tartamudeo. Un problema al que trataba de sobreponerse divirtiendo a su familia y amigos con versos cómicos que él mismo componía, o evadiéndose con la imaginación al mundo fantástico que los niños recrean con sus juegos, y que él observaba fascinado en las tres hermanas Liddell. Las niñas, hijas del decano de su facultad, eran a la vez las que inspiraban sus historias y a las que iban dirigidas. Una de ellas, Alice, de siete años, le pidió que escribiera el relato que terminaba de escuchar una tarde de verano a la orilla del río

donde se reunían. El relato no era otro que *Alicia en el país de las maravillas*, cuya protagonista tiene por modelo directo a la pequeña Liddell. Un mundo de sueños y fantasía en el que encontramos una transposición de la mentalidad mágica del niño, que en 1865 revolucionó la literatura infantil, y no tardó en ser incorporado a la gran literatura para todas las edades.

Lewis Carroll demuestra que la fantasía, contrariamente a lo que pueda parecer, tiene un argumento y una lógica propios. Es allí donde converge el anhelo, la intuición, la anticipación, la libertad de soñar e imaginar. Las alas para volar sin las que es imposible despegar del suelo a ningún cuento o novela.

Es lo que lleva a Ana María Matute a situar algunos de sus libros más célebres, como *Olvidado rey Gudú* o *La torre vigía*, en una época oscura como la medieval, «lo que te da más libertad para fantasear, imaginar, recrear una atmósfera mágica». También situar a los personajes fuera de un entorno y tiempo conocidos, para destacar en ellos rasgos humanos tan persistentes en diferentes épocas y situaciones como son «la ignorancia, la opresión».

La fantasía nos permite traspasar las fronteras de lo que creemos saber y conocer. Se parece a la ciencia en la medida en que ambas parecen brotar de la intuición. Tal vez por ello tantas veces la ficción —literatura y cine— aparece unida a la ciencia. La anticipa incluso. Como tantos aspectos de la vida moderna que se adelantan en *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, o *1984*, de Orwell.

Bill Gates ha dicho más de una vez cómo el ordenador HAL que aparece en *2001: Una odisea del espacio* «influyó en mi idea de lo que deben poder hacer las máquinas».

El éxito del libro y la película *2001: Una odisea del espacio*, de los que Arthur Clarke es autor y guionista, se debe a su habilidad para trasladar al terreno de la fantasía los enigmas que planean sobre el futuro de la humanidad. Es esa capacidad para unir fantasía y ciencia lo que hará de él el autor más famoso de ciencia ficción, con centenares de historias cortas y ochenta novelas. Nacido en 1917, supo anticipar el mundo en el que vivimos hoy gracias tanto a su intuición como a sus estudios de matemáticas y física. En 1945 fue el primero que habló en un artículo de la posibilidad de poner satélites de comunicaciones alrededor de la Tierra y en posición

geoestacionaria; los mismos principios por los que hoy funcionan los satélites de comunicación. La misma película es una muestra de su capacidad para anticiparse. Aunque esta se estrenó en 1968, un año antes de que el hombre pisara la Luna, sus escenas resultan todavía hoy perfectamente creíbles, no desentonan con las que veríamos después con las fotos que nos llegaron de los primeros astronautas que la visitaron.

Y así podríamos continuar. Creencias, ideas, mitos personales y colectivos; ética personal y compromiso con el mundo o la sociedad en los que vive; lo que el escritor sabe de sí mismo y lo que sabe de los demás; lo que ha visto, lo que le han contado o lo que ha imaginado; lo que lee, lo que ve por televisión y hasta lo que come, todo en la vida del escritor puede llevarse al terreno de la literatura.

Tal vez por ello tantos creen que bastaría con tener una vida extraordinaria para producir una literatura extraordinaria.

Cuando la vida supera a la propia obra

Un cierto grado de excentricidad es necesario para poder crear. Siendo la creación una reconstrucción de la realidad en la que introducimos aspectos, ángulos, matices, luces y sombras que no sabemos ver desde la rutina del pensamiento y percepción ordinaria. Cada libro o cada cuadro es una especie de atalaya o lugar estratégico desde el que podemos contemplar la vida desde otro ángulo y perspectiva. Por ello, el escritor se ve obligado a situarse siempre en un lugar ligeramente escorado, habría que decir, no con respecto a la realidad, sino con respecto a donde está situado el pelotón de los que miran. Es el que se afana en subir todas las escaleras, llegar al torreón más alto, al que tiene mejores vistas, aunque no siempre sea capaz de llegar a él y a menudo sus incursiones terminen en un callejón sin salida o en el pozo más profundo.

Siempre ha sido así: los rapsodas, los trovadores, seres errantes, vagabundos, ligeramente al margen de su sociedad, para verla mejor. Pero desde los románticos se convierte en modo de vida. La excentricidad se cultiva, exagera; su valor literario crece, hasta abarcar toda la vida del autor. La escritora Edith Sitwell, una

británica del siglo XIX y autora de *Ingleses excéntricos* (Tusquets Editores), definía la excentricidad como «un antídoto a la melancolía, una exageración de lo ordinario, una actitud extrema frente a la muerte». Es la posición desde la que escriben esos poetas y novelistas góticos del XIX inglés como lord Byron o Mary Shelley. De forma que a menudo el escritor termina pareciéndose más a su obra, a los personajes de novela que a los de carne y hueso que pueblan la vida real. A través de ellos descubre o desarrolla aspectos, manías, que ni siquiera sabía que existían o podía tener en sí, convirtiéndose en un personaje a menudo más excéntrico que los de la ficción.

A partir de las vanguardias, la provocación, el desafío se convierten en norma. Ser vulgar, insolente, será una de las marcas de escritores como Cocteau, Burroughs. Era un manifiesto artístico contra la academia, el buen gusto burgués, a los que se intentaba desafiar con los textos tanto como con la vida.

En *París canalla*, una especie de diario y reportaje sobre los «felices veinte» en París, obra de uno de los autores de culto de la literatura francesa de la primera mitad del siglo XX, Maurice Sachs (1906-1945), vemos mucho de ese nuevo catecismo vital del creador. Son tiempos en los que Jean Cocteau puso de moda Le Boeuf sur le Toit (El Buey sobre el Tejado), un cabaret donde se reunía la bohemia.

El surrealismo introduce no solo nuevos contenidos literarios sino que cambia la apreciación de lo que es literatura, y establece una nueva actitud vital hacia la creación.

André Breton exhortaba a enfrentarse a la familia y a la moral burguesas, a romper y «abandonarlo todo», esposa, trabajo, carrera. Algunos se lo tomaron al pie de la letra. Cuenta Josephson *(Mi vida entre los surrealistas)* cómo un día de 1924 Paul Éluard, después de retirar sin autorización una suma considerable de dinero perteneciente a la empresa de construcción en la que lo había empleado su padre, huyó a Montecarlo, jugó en el casino y con el dinero ganado se embarcó para la Polinesia, siguiendo el ejemplo de los primeros fugitivos, Rimbaud y Gauguin. Fue un gesto más teatral que efectivo, ya que, lejos de hallar la inspiración que había encontrado Gauguin en las islas, a las pocas semanas se aburría ya

de Tahití y mandó un cable a su esposa Gala en el que le decía: «Ven a mi encuentro con Max». Él se embarcaría rumbo a Occidente y se encontraría con ellos en Saigón, añadía. A la llamada de Paul Éluard, Max Ernst, quien dos años antes había huido ya de su patria y su familia para ir a París, vendió todo lo que pudo de sus cuadros y pertenencias y se embarcó rumbo al Extremo Oriente en compañía de Gala Éluard.

Robert Graves llegó a Deià harto de la acartonada sociedad británica de principios de siglo, tras entregar a su editor un manuscrito con un título revelador: *Adiós a todo eso*. Fue la escritora norteamericana residente en París Gertrude Stein quien le recomendó el lugar: «Mallorca es el paraíso, si puedes soportarlo».

Después de que se corriera la voz de que vivía en una especie de paraíso particular, rodeado de «musas» jóvenes, donde experimentaba con alucinógenos y se interesaba por el misticismo, su estilo de vida atrajo a la isla a jóvenes de todo el mundo. Así, cuando ya tenía una cierta edad, y al igual que sucede con Paul Bowles en Tánger, en los años setenta, el novelista inglés se convierte en una especie de gurú para jóvenes *hippies* que llegan a la isla en busca del paraíso perdido.

Son escritores mitómanos que crean mitología a su alrededor. Y es que lo mitómano y lo fabulador van a menudo de la mano.

Parten de la idea de que el escritor debe utilizar su vida como una especie de laboratorio o campo de pruebas para extraer de sus experimentos el material necesario para su novela o poema. En cierta manera invierten el proceso habitual, y en lugar de crear a tenor de las necesidades y enigmas vitales que va proporcionándoles la vida, crean y fuerzan esos enigmas y necesidades. Un coqueteo con el inconsciente y las pasiones y neurosis que anidan en él que pueden terminar por atrapar al escritor convirtiéndolo en víctima de sí mismo.

Leopoldo María Panero es el ejemplo de cómo uno puede quedar atrapado en su propia excentricidad. El poeta se labró una fama de genial no solo gracias a sus poesías, sino a su leyenda negra de personaje excesivo que ha vivido de manicomio en manicomio. A pesar de que su biógrafo J. Benito Fernández, basándose en los testimonios recogidos de los psiquiatras que le han atendido, pone

en duda que estuviera realmente loco en *El contorno del abismo*, su vida en los márgenes ha hecho que hoy se sepa más del personaje que del poeta.

Ya Arthur Rimbaud, comprendiendo esa trampa en la que lo había situado su condición de «maldito», del que él fue uno de los primeros modelos, trató de escapar camuflándose en el anonimato y el hermetismo. Tras su ruptura con Verlaine, desencantado con los círculos literarios de París, que le dieron la espalda, se apartó de la literatura para llevar una vida de negociante austero y estoico como empleado de la fábrica Bardey. Un giro total a su vida en el que su biógrafo Jean-Jacques Lefrère ve «una voluntad de realismo» y «un intento de desromantización total de sí mismo».

Pere Gimferrer, en su libro *Los raros*, trata de la vida de escritores y artistas que hacen una obra fuera de su tiempo y de los valores literarios imperantes, algunos tan famosos como Chopin, pero la mayoría desconocidos.

La extrema rareza puede condenarle a uno a no ser nunca reconocido. Pero, al mismo tiempo, numerosos artistas serían mucho menos conocidos, o tal vez incluso unos desconocidos, sin sus rarezas. Las rarezas de Dalí son el anuncio más efectivo de su pintura. De igual manera que muchos se han labrado una leyenda de sí mismos en la que es difícil distinguir qué lugar ocupa el hombre y qué lugar ocupa su literatura, como el Hemingway bebedor y cazador, de vida exagerada. La misma intensidad que atribuimos a la obra de Picasso, ¿en qué medida no está influida por lo que sabemos de su relación con el sexo y las mujeres?

Juergas, borracheras, antros de mala muerte fueron los lugares preferidos de los artistas para dejarse ver en público, antes de que el mercado los quisiera ver bien vestidos y peinados en las presentaciones y cócteles literarios de hoy.

Pero esos ingredientes clásicos de la literatura, como romper tabúes, adentrarse en el terreno de lo prohibido, van agotándose. El escritor de hoy se encuentra ya sin convenciones por romper, mientras se le exige que acentúe su perfil de cara al mercado.

Lo que queda de la provocación se diría que tiene hoy más utilidad comercial que literaria. Como ejemplo más visible tenemos a Lucía Etxebarria, tan conocida por su desnudo en revistas como

por sus declaraciones provocadoras contra todo lo establecido, sea crítica literaria o convenciones morales. Lo que es más dudoso es que esa provocación sea hoy suficiente por sí sola como materia literaria. Cuando se han traspasado ya tantos límites y tabúes sobre el sexo, la moral burguesa; cuando tanto ha sido explorado en literatura, la provocación del artista se queda solo en eso, en un acto destinado más a llamar la atención sobre sí mismo que a indagar en terrenos nuevos. Como dice Vargas Llosa, es más difícil escribir hoy algo nuevo sobre sexo después de textos como los de Sade o Bataille. O sobre drogas, borracheras, después de Burroughs o Ginsberg.

Así, cuántas veces nos encontramos con que la literatura ya ha mudado de lugar, mientras los escritores persisten en actitudes de las que ya no cabe extraer nada literario.

LA TRIPLE VIDA DEL ESCRITOR

Hasta aquí hemos visto que no hay nada en la vida de un escritor que no sea susceptible de ser vivido, conocido o imaginado por los demás mortales, ni siquiera la provocación o las experiencias con drogas. Como el material del que se sirven los escritores procede de su propia experiencia.

Tal vez por ello, tantos sienten que dentro de sí llevan una novela, que su misma vida puede leerse como una novela. No es esta una prerrogativa del escritor. Lo que hace que muchos se aventuren a escribir sobre su vida pensando que escriben una novela. Las editoriales reciben cientos de esos manuscritos.

Me encuentro con muchas personas —sobre todo mujeres mayores— que creen que tienen una vida apasionante que ellas o alguien debería contar en un libro; también con jóvenes que todavía no tienen una vida a cuestas pero que creen ya estar en condiciones de desvelar el sentido último de la existencia. Ambos reflejan dos creencias comunes, dos caras de la misma moneda: 1) los que creen que la literatura se basa en contar una historia cargada de aventuras, anécdotas, que pueden servir para un buen argumento, entre los que abundan esas personas mayores que han pasado por muchos avatares en la vida; y 2) los que «pasan» e incluso desprecian las experiencias mundanas que harían un buen

argumento, tomándolas por anécdotas que desvían la atención de lo esencial y más «profundo» que anida en el interior del escritor; tal es la actitud de esos jóvenes que se sienten excepcionales, portadores de una especie de verdad revelada. Pero tampoco en esto el *amateur* o aspirante a escritor se diferencia mucho del escritor consagrado.

Sus textos dependen tanto de sus experiencias vitales como las de esos miles de manuscritos que llegan todos los meses a las editoriales y son sistemáticamente rechazados. Si Clarice Lispector nos muestra que basta con observar una cucaracha; Pérec con pararse a mirar un edificio para hacer una novela de 500 páginas, o John Le Carré con observar a su padre para hacer un personaje memorable de novela, ¿por qué el manuscrito donde un joven relata sus experiencias con las drogas o un viaje al Perú, acaso lleno de acontecimientos y aventuras, no logra que sea tomado nunca por una novela? Parten del mismo lugar, del deseo de contar su vida, de revelar algo propio al mundo. ¿Qué diferencia hay?, se preguntan muchos de ellos desesperados.

La necesidad de contar la propia vida y la necesidad de entender la vida son probablemente los dos impulsos básicos que nos llevan a escribir.

Pero ¿puede llamarse literatura a todo lo que surja de esos impulsos?

El escritor procesa la vida, y lo más cercano que tiene es su propia experiencia. Todo lo que lee o le acontece es susceptible de convertirse en literatura, más el uso apropiado de las veintiocho letras del alfabeto. Lo que no significa que todo cuanto le acontece se convierta automáticamente en literatura por el mero hecho de trasladarlo al papel.

¿En qué se parecen y en qué se diferencian ese tipo de textos espontáneos, vivenciales, de otros textos con tanta o más materia autobiográfica que son universalmente reconocidos como una obra literaria?

Una cosa es la propia vida y otra muy diferente la vida contenida en una novela, aunque a veces ambas puedan confundirse.

El mundo de un escritor es un triple mundo: el mundo en el que

vive —su entorno—, el mundo que vive —su subjetividad—, y el mundo que su obra presenta. Es una definición de José Ferrater Mora *(El mundo del escritor)*.

Ahora bien, ¿cómo se integran el mundo real y el personal en el mundo artístico?, se pregunta Ferrater Mora. «El mundo artístico tiene un fundamento en el mundo real. En algunos casos, la porción de mundo real trasvasada al artístico es obvia; tal sucede cuando el escritor parece describir fielmente —aunque, por descontado, procede a transfigurarlos— aspectos reconocibles del mundo real. Los ejemplos son innumerables: el Madrid de Pérez Galdós, el París de Balzac, la Soria de Antonio Machado, el Dublín de James Joyce, la Roma de Moravia, el Hamburgo o el Davos-Dorf de Thomas Mann. En otros casos reconocemos ciertas "realidades" al verlas descritas bajo otros nombres o circunstancias...»

Pero ese árbol que hemos visto, esa ciudad que conocemos, se desdobla en dos cuando los trasladamos a un poema o novela. Por una parte está el árbol real que hemos visto o ha pasado a formar parte de nuestros recuerdos; y por otra está lo que incorporamos de él al poema o novela, donde pasa a formar parte de otro guión o relato, de otra historia donde su situación y significado cambian.

Lo mismo sucede con el uso del mundo personal, privado o subjetivo del autor. Este se separa de él para adquirir una existencia autónoma sobre el papel o la obra de arte. «Por mucho que esta exprese, y con ello revele, la personalidad de un autor, esta personalidad no forma parte de la obra de arte salvo en el sentido de constituir un conjunto de materiales que el autor usa», advierte Ferrater Mora.

«Mundo real y mundo personal son, pues, condiciones para la producción de una obra de arte y, a la vez, elementos con que esta se halla constituida, pero no premisas que permitan derivar nada muy interesante o iluminador acerca de la obra misma. Por lo pronto, el autor de la obra lleva a cabo una selección de los elementos que tiene, por así decirlo, a mano», según Ferrater Mora. Así, se podría decir que el autor *deconstruye* o despieza su experiencia, para con el material en bruto obtenido reconstruir el mundo novelesco. Es de esa combinación y recreación de donde surgirá, pues, la novela, ese mundo literario que, como señala Ferrater Mora, tiene «su espacio, su tiempo y sus circunstancias, que

no son los de la llamada “vida real”».

Por ello siempre que escribimos sobre algo que conocemos conviene distinguir desde qué plano lo estamos haciendo. Desde la representación de la realidad o desde la ficción.

Lo que hace decir a Vargas Llosa:

«Aunque el punto de partida de la invención del novelista es lo vivido, no es ni puede serlo el de llegada. Este se halla a una distancia considerable y a veces astral de aquel» *(Cartas a un joven novelista)*.

Y es que lo que distingue al escritor de los demás mortales no es haber nacido con algún privilegio o haber pasado por alguna experiencia que no han conocido los demás, sino la forma en que procesará todo aquello.

Las experiencias vitales más dramáticas, los sentimientos más intensos, la carga vital de cien años no es nada, literariamente hablando, si no se da con la forma adecuada de contarlo y expresarlo. Una novela, un cuento, un poema no depende solo de la materia vital acumulada, sino de la capacidad y habilidad para convertirla en literatura.

El oficio de escritor consiste en destilar tales experiencias. Una alquimia que a veces parece tan difícil como la cuadratura del círculo.

«Escribir está aparentemente al alcance de todos. Solo hace falta papel y lápiz; todo consiste en lo mismo, combinar veintiocho letras. Claro que con esas veintiocho letras puedes escribir *El Quijote* o una mierda», dice Vicente Aranda.

El escritor actúa como una especie de máquina de conversión, un transponedor que convierte el alfabeto en *El Quijote, Hamlet* o *Madame Bovary*.

«Uno es mejor escritor cuanto mejor hecha está la metamorfosis o transformación de la realidad en ficción, cuanta más distancia ha logrado establecer entre la propia vida y su literatura», sostiene Millás.

Ahora bien, cómo se programa esa máquina de conversión, cómo se adquiere la capacidad para procesar lo vivido en literatura, cómo se convierte uno en los ojos literarios de la realidad, eso es ya tema para otro capítulo.

3

El aprendiz de escritor

La emulación

Leyendo *Studs Lonigan* se despertó en mí el deseo de ser escritor. Fue la experiencia literaria más poderosa que he tenido, porque el *background* de su protagonista era similar al mío. Yo crecí en Brooklyn, no en Chicago como él, pero la atmósfera era muy parecida. Hasta entonces nunca había considerado mi vida o la vida de la gente a mi alrededor ni remotamente digna de ser llevada a la literatura. Y de pronto me di cuenta de que podías escribir sobre tu propia vida.» Fue así como Norman Mailer empezó a escribir sus primeras narraciones durante su estancia en Harvard, donde ganaría un premio de la revista universitaria *Story* en 1941 con *The greatest thing in the world*.

Hemos visto el papel que ha tenido la emulación en tantos escritores, como Octavio Paz o Borges —quien escribió en español antiguo sus primeras poesías infantiles bajo la influencia de la lectura de *El Quijote*.

Y así sigue siendo para los escritores más jóvenes:

«Mis primeros cuentos revelan a quien yo leía en aquel momento, eran plagios puros», señala Espido Freire.

La joven escritora navarra no tenía a nadie a quien dar a leer sus primeros relatos, «porque mis padres no tenían una formación literaria», pero, por el mismo sistema de «emulación», aprendió muchos de sus recursos técnicos: «Del análisis de textos en el instituto y COU iba viendo qué funcionaba en cuentos y novelas y qué me gustaba, como la construcción de personajes o las diferentes formas de mantener la tensión e intensidad. Luego lo apliqué a mis propios escritos».

También «por emulación» dice haber aprendido Armas Marcelo:

«Al terminar Filología, con otros dos amigos en Canarias, creé la editorial Inventario Provisional. Fue allí, metido en la imprenta y corrigiendo pruebas de escritores como Vargas Llosa o Valente, cuando decidí que quería ser como ellos, y aprendí la complejidad del oficio. Luego llegaba a casa y escribía lo mío».

Juan José Millás:

«Cuando eres un lector enfermizo hay un momento en el que te preguntas ¿sería yo capaz de escribir así? Del lector sale el escritor. A medida que evolucionan tus gustos como lector en la adolescencia llegas a un punto en que te preguntas ¿cómo el autor ha conseguido este efecto? Te vuelves como el *gourmet* y empiezas a mirarle el forro a los libros, interesarte por las cuestiones de orden formal. Cuando empiezas a interesarte por la forma es porque quieres probar cómo se hace».

Lecturas para rezagados

Soy de los que no terminan de creerse que las lecturas infantiles sean por sí solas la madre, útero, sangre y carne de la que nace el escritor, y de los que creen que la madre de la literatura está en la propia vida y en la intuición e inteligencia de las que estamos dotados para hacernos preguntas y buscarles respuestas. Pero hay ciertas respuestas que solo o principalmente se encuentran en los libros. Lo que hace que tantos que sitúan el germen y origen de su vocación literaria en sus experiencias vitales terminen por buscar el alimento que les falta en la palabra escrita.

Truman Capote es solo uno de ellos. Otro es Dashiell Hammett, quien ejemplifica cómo alguien «obligado a abandonar la escuela a los trece años para ponerse a trabajar», y con muy «poca formación académica», «se hizo a sí mismo a través de la lectura», según su viuda Lillian Hellman. Fue tal su afán para recuperar lo que no había aprendido de chico que Hellman lo describe como «el hombre que más ha leído de todos los que he conocido. Leía de todo. Ciencia, agricultura, anatomía» *(Writers at Work)*.

Otro rezagado lo encontramos en Armas Marcelo:

«Solo a los veinte años y ya en tercero de Filología Clásica, en contacto con las fuentes, la *Odisea*, la *Ilíada*, empiezo a interesarme por la literatura. Es cuando empiezo a valorar y recupero a Salgari,

Stevenson, entre otros. Libros que de niño había pasado por alto, y que ahora me abren la cabeza, como *Alicia en el país de las maravillas*».

El premio Nobel V. S. Naipaul, nacido en Trinidad de familia hindú, es otro de los que señalan lo poco que le sirvieron los libros que le daban a leer de pequeño:

«No era capaz de adentrarme en los libros yo solo. No poseía la clave imaginativa. Mi conocimiento de la sociedad —una India rural de débil recuerdo y un mundo colonial de mezclas visto desde fuera— no me servía de ayuda con la literatura de la metrópoli. Yo me encontraba a dos mundos de distancia... Nunca había tenido la capacidad de perderme en la lectura de un libro... Las redacciones que hacía para el colegio no eran nada excepcional: simple tarea de empollón», cuenta en su libro *Leer y escribir*.

Hasta que aprendió a servirse de ellos, claro. Eso fue en 1955, una fecha que Naipaul recuerda como un momento clave:

«Logré comprender la definición de la narrativa que da Evelyn Waugh [en la dedicatoria de *Oficiales y caballeros*, publicada en la misma fecha] como "experiencia completamente transformada". El año anterior no hubiera entendido ni creído aquellas palabras».

Así fue como el futuro escritor, entonces un estudiante becado en Oxford, empezó «a identificar mi material y a ser escritor, trabajando más o menos intuitivamente».

Pero su propia experiencia, su propio mundo, tan anclados en aquella Trinidad natal, y los relatos de la India rural que le contaba su padre, requerían de algo más para darle forma. Naipaul cuenta en el mismo libro que el *Lazarillo de Tormes* le sirvió de guía e inspiración para encontrar su propia voz. Esta «novela picaresca española del siglo XVI, la primera en su género, fresca e irónica, me transportó a un mundo como el que yo conocía».

A partir de comprender los vínculos que unían la literatura con la vida, Naipaul empezó a recuperar todas aquellas lecturas que no había logrado culminar de pequeño.

Sin el descubrimiento de Juan Rulfo, tal vez *Cien años de soledad* no existiría, o, al menos, sería muy diferente. En la biografía escrita por Pedro Sorela, García Márquez cuenta cómo la lectura de la obra de Rulfo le devolvió savia y vida tras años de sequía literaria:

«Hasta tiempo después de residir en México no descubrí *Pedro*

Páramo. Aquella noche no pude dormir hasta que no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka en Caracas, había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leía *El llano en llamas*, y el asombro fue el mismo. El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores. Podía recitar *Pedro Páramo* completo, conocía el carácter de todos los personajes. Debo reconocer que tengo tanto cariño a Rulfo porque el análisis profundo de su obra me indicó por fin el camino que buscaba para continuar mis libros».

Todos los escritores hablan de libros que les «abren la cabeza», les franquean el paso a ese territorio mental que es la literatura.

Para algunos, como mi amigo Álvaro del Amo, es tanto el poder de los libros que no cree en la existencia de ningún otro maestro: «Es este un oficio que no puede enseñarse, se aprende solo. Todo lo que puedan decirnos otros autores sobre su trabajo cuenta poco. Lo que cuenta es el libro que han escrito, *Fausto* o *Mandala*. Solo esos libros pueden enseñarnos».

«El alimento que se extrae de los libros no puede obtenerse de ninguna otra fuente», dice Richard Bausch *(Letters to a Fiction Writer)*.

Así, si los libros no son suficientes para convertir a alguien en un creador, sin libros es prácticamente imposible ser un poeta o un novelista.

De igual manera que uno no puede desarrollar su inteligencia matemática, por alto que sea su coeficiente intelectual, sin aprender a sumar y restar o el lenguaje de las ecuaciones, tampoco puede ingresar en esa corriente particular de conocimiento del mundo y la existencia que es la literatura, por mucho talento artístico que tenga, sin aprender el lenguaje que vienen transmitiéndose y utilizando los escritores de todos los tiempos. Es un lenguaje hecho de palabras, lo que lo hace muy parecido al lenguaje ordinario que utiliza la gente para referirse a las cosas que podemos ver y tocar, al periodismo, a la televisión. Pero no solo. Porque es un lenguaje en el que aquello que se nombra sirve principalmente para evocar lo que no se nombra; es un lenguaje en el que las imágenes, sonidos y ritmo tienen como objetivo extraer y comunicar significados que

van más allá de aquello que denotan las palabras. En cierta manera es un lenguaje superpuesto al lenguaje. De igual forma que en el lenguaje ordinario las letras se combinan para componer palabras y frases portadoras de significado, en el lenguaje literario son esos significados los que se combinan para producir otros no explícitos. Lo que explica que cuando no se conoce este metalenguaje se puedan escribir tantas páginas y libros con apariencia de novela pero que nunca ingresan en la categoría de «literatura».

Es lo que hace decir a otro escritor estadounidense, Samuel Johnson, «Nunca deseo conversar con alguien que ha escrito más de lo que ha leído» *(The Writer's Chapbook)*, refirirriéndose a esa incontinencia verbal y profusión de manuscritos en los que ve el signo de una era en la que cada joven en paro o ciudadano ocioso aspira a convertirse en escritor antes que en lector.

APRENDER A LEER

Richard Bausch aconseja no analizar, sumergirse en la lectura, dejar que el espíritu del libro te empape y entre por todos los poros:

«Debes tratar de absorber al menos seis buenos autores al año. No como está entrenado a hacerlo un buen escolar inglés; sino que debes tragarlos, ingerirlos, y seguir al siguiente. No debes pararte a analizarlos o pensar demasiado sobre ellos... debes leer obsesivamente» *(Letters to a Fiction Writer)*.

Otros aconsejan ser más selectivos, como Doris Lessing, quien, en el prefacio a *El cuaderno dorado*, señala:

«Solo hay una forma de leer: consiste en ramonear por bibliotecas y librerías, picoteando aquí y allá libros que te atraen, dejándolos de lado cuando te aburren, saltándote las partes que encuentras tediosas —y nunca, nunca leer algo porque crees que debes leerlo, o porque forma parte de una moda o movimiento—. El libro que te aburre cuando tienes veinte o treinta años, acaso abra sus puertas para ti cuando tengas cuarenta o cincuenta —y viceversa—. No leas un libro fuera del tiempo en que necesitas leerlo... debería enseñarse a los estudiantes a dejarse llevar en la lectura de un libro a otro por sus simpatías. Debes aprender a seguir la intuición sobre lo que necesitas y a no leer nunca para poder citar lo que has leído».

Las instrucciones para servirnos de un libro varían no solo con cada autor, sino con cada momento de su aprendizaje. Lo que puede ser productivo en la infancia —sumergirse en el ensueño y atmósfera de un libro— puede resultar simplemente adormecedor en otras épocas en las que el escritor se está haciendo a sí mismo y requieren una lectura más activa. Es el momento ya no de «tragar», sino de desmenuzar, analizar, servirse de los libros como de un instrumento.

En ese momento puede ser imprescindible la ayuda de los expertos.

Hay libros que son casi imposibles de leer o, al menos, comprender en toda la magnitud de su significado, sin la ayuda de un experto, como *Ulises*, de James Joyce. Al menos, así fue para mí. Solo la relectura de la obra de Joyce en una nueva edición, la «Annotated student's edition» que publicó Penguin Books en 1992, con una introducción y anotaciones a cargo de Declan Kiberd, me permitió descubrir, por fin, una novela que había dejado dos veces a la mitad, sin lograr penetrar ni en su lenguaje ni en sus intenciones. Los comentarios de Declan Kiberd se parecen mucho al trabajo de un profesor que te lleva de la mano por el texto enseñándote a leer línea a línea.

Esa misma intención docente encontramos en la obra monumental del crítico y ensayista Lionel Trilling, *The experience of literature*, una verdadera introducción a la literatura de todos los tiempos, donde a lo largo de 1.300 páginas se analizan fragmentos de las obras literarias más destacadas de la historia. Ello permite seguir el hilo que une la *Odisea* con la narrativa, el teatro o la poesía actuales.

Los libros de crítica e historia literaria son tantos que necesitaríamos varios volúmenes solo para enumerarlos; a los que se suman en los últimos tiempos manuales inspirados en los talleres literarios. Algunos de ellos figuran en las notas bibliográficas al final de este libro, solo como uno de los muchos recorridos posibles para el lector y aspirante a escritor.

Resulta especialmente valiosa la obra crítica dejada por los propios escritores, donde vemos a un autor a los ojos de otro autor.

Personalmente, me cambió mi forma de leer, y a partir de ahí, de escribir, la lectura de *Repertoire* y *Sobre literatura*, donde se

recoge en cinco volúmenes la obra crítica y ensayística de Michel Butor. Libros de narrativa o de poesía que había leído o me disponía a leer se volvían maravillosos después de mirarlos a través de los ojos de Butor, capaces de ver lo que otros no sabemos leer a primera vista. Como novelista, Butor sabe que las grandes obras siempre dicen más de lo que cree decir o saber el autor, más de lo que aparentan decir, porque hablan directamente a un receptor que está más allá del consciente, en el corazón, en los sueños, en los mitos y arquetipos que nos conforman y de los que somos portadores. Y es en ese terreno en el que nos ayuda a situar las obras.

Pero hay un terreno en el que ningún crítico nos puede acompañar, un aprendizaje en el que nada ni nadie nos puede suplir: preguntar y buscar respuestas por nuestra cuenta a los libros.

¿Cómo aprender a escribir a partir de una novela que precisamente está hecha para cautivar al lector de tal forma que se olvide de que es una construcción mental y se deje transportar a la realidad paralela que le propone el autor?, ¿cómo penetrar en la cocina del escritor si solo ves el resultado del guiso?, ¿cómo abordar algo tan hermético como es un texto para saber exactamente cómo ha sido hecho?

«Solo hay una forma —me contesta Álvaro del Amo—: analizando cómo están hechos. Desmenuzar los textos. Tal vez no lo consigas a la primera, pero, a poco que persistas, lograrás ir descubriendo sus ingredientes y la arquitectura.»

Es cuando aprende a valorar esos aspectos formales a los que inicialmente no había prestado atención, que podemos considerar al lector camino de convertirse en escritor. Aprende a extraer sus propias lecciones de la lectura.

«E. M. Forster no es necesariamente uno de los novelistas que más admiro. Pero es de los que más he aprendido. Recuerdo *The Longest Journey*, hacia el cuarto capítulo, cuando al volver la página se puede leer: “Gerald murió ese día. Fue apaleado hasta la muerte en un partido de fútbol”. Era un acontecimiento extraordinario. Gerald había sido muy importante desde el principio del libro. Pero ahora que había muerto de forma abrupta, el resto de caracteres empezaron a verse modificados. Yo me había hecho la idea de que

cuando escribes una novela debes construir un personaje al que puedes manejar y mover como una pieza de ajedrez. El libro de Forster me enseñó a ver que las personas son más imprevisibles, de personalidad más dramática, más cambiante, errática y sorprendente de lo que pensaba.»

Ese análisis y observación de cómo Forster concebía a sus personajes hizo que Norman Mailer empezara a trabajar también con personajes de destinos imprevisibles, capaces de cambiar el rumbo de la acción en novelas como *Barbary Shore* y *The Deer Park*, explica el autor estadounidense en *Writers at Work*.

Borges cuenta en *A Fondo* cómo ha aprendido de la poesía japonesa y china «la posibilidad de que un hombre lo diga todo en pocas palabras... Leyendo a Confucio te das cuenta de que el autor no ha querido ser patético, retórico, sino sobrio, decirlo todo con un mínimo de énfasis y palabras. Ha sido una lección para mí, que tiendo a ser enfático, algo con lo que he librado una lucha permanente».

«Deconstruir» o desmenuzar los textos es un paso necesario, pero que nunca agota un gran libro.

Doris Lessing sostiene en el prefacio de *El cuaderno dorado* que «un libro resulta vivo, potente, provechoso y capaz de estimular el pensamiento y discusión solo cuando su plan, forma e intención no son del todo entendidos. El momento en el que se puede ver con total claridad su forma, plan e intención es solo aquel en el que ya no queda nada más que buscar en él». Así, la vida íntima de un gran libro permanece hasta cierto punto secreta al lector.

Las obras que permanecen vivas en nuestro recuerdo, aquellas que sentimos que más nos han impresionado o marcado, son siempre las que siguen conservando algo enigmático para nosotros.

Así, para abordar ese núcleo siempre esquivo que sostiene a los grandes libros, seguramente no tendremos más remedio que acercarnos dando rodeos, sirviéndonos de todos aquellos instrumentos que los mismos escritores han puesto a nuestro alcance.

SEGUIR LAS PISTAS

Para que *Ulises* empezara a ser comprendido por crítica y lectores, James Joyce tuvo que dar muchas explicaciones a los que le rodearon —como su amiga y editora Silvia Beach— sobre sus intenciones literarias.

No todos los escritores nos dejan sus propósitos por escrito, sus diarios, críticas o ensayos para que podamos conocer la forma en que entendieron y practicaron su oficio. Pero las mismas novelas y poesías suelen estar trufadas de indicaciones sobre la forma en que su autor trabaja y las ha concebido.

Víctor, el amigo del protagonista de *Niebla*, Augusto, le cuenta a este su intención de escribir una novela a partir de una historia real que le han contado. Por medio de las palabras de ese personaje secundario, Miguel de Unamuno nos explica la forma misma en que ha sido concebida su novela: la construcción del argumento, de los personajes, el papel de los diálogos en ella, etc.

El cuaderno dorado, de Doris Lessing, cuya protagonista, Anna, es también una escritora, está tan lleno de esas pistas que en realidad toda la novela es una disertación sobre el proceso de creación literaria. La misma construcción de *El cuaderno dorado* es una «deconstrucción» o radiografía de la novela, donde los materiales se ofrecen en bruto. Algo parecido a lo que hace Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser*. Al presentarnos así los materiales, despieza la ficción novelesca, al tiempo que crea otra metanovela. En su estela, encontramos muchas novelas de escritores actuales, como Javier Marías o Javier Cercas.

Gran parte de las reflexiones del escritor sobre su oficio suelen venirnos a través del narrador o personajes de sus novelas. ¿Cuántos protagonistas de novelas en primera persona no son escritores? A través de ellos podemos seguir muchas de las peripecias del propio novelista al escribir la novela. El narrador de *En el camino* es un joven aspirante a escritor, un personaje secundario de la novela, y sin duda un álter ego de su autor, Jack Kerouac. A veces la figura de un escritor aparece solo en forma de personaje secundario, como el Víctor de *Niebla*, o el joven Stephen Dedalus del *Ulises*, de James Joyce. Otras acapara la escena, como en *Rayuela*, de Julio Cortázar, o *El empleo del tiempo*, de Michel Butor, novelas en las que el narrador y principal protagonista es un escritor.

Prestando atención a lo que dicen y hacen esos personajes,

encontraremos muchas de las propias reflexiones que se hace el escritor sobre su oficio expuestas en su novela.

Además de estas pistas están lo que se llama «guiños» literarios. Son las referencias con las que un autor rinde homenaje a aquellos escritores que le han impresionado o con los que se siente deudor. Pueden aparecer en forma de nombres de los personajes, de citas, etcétera, con las que el autor nos indica que se ha inspirado en la obra de un maestro para desarrollar algún aspecto de su novela o poesía. Así, el título *Ulises* de la novela de Joyce es una referencia explícita a la *Odisea* de Homero, con la que intenta establecer algún tipo de paralelismo: las dos novelas tratan de los mitos de un pueblo, el griego y el irlandés, por ejemplo. Unamuno nos dice por boca de Víctor en qué medida *Niebla* se inspira en *El Quijote*. Las novelas de Lourdes Ventura contienen casi siempre referencias implícitas a la británica Jane Austen, la escritora que más dice admirar y cuya influencia sin duda está presente en su sentido del humor tan británico. Mi propia novela *Mandala*, contiene numerosas referencias explícitas a *Rayuela*, la poesía hindú de Amaru, etc.

El escritor nos indica con esas referencias de quién se siente hijo o discípulo, qué tipo de problemas o cuestiones formales trata de retomar. Dejando su camino plagado de pistas para los que tratan de descifrar su obra.

El manifiesto de los escritores

Tal vez sea exagerado decir que todo gran escritor tiene su manifiesto. Pero avanzar en la novela o en la poesía casi siempre supone reflexionar sobre estas.

«Empecé a plantearme qué es eso de la creación literaria a partir del segundo libro, porque en el primero ni te lo planteas», dice Almudena Grandes.

De dónde surge el tema, la idea; por qué escoge ese argumento y no otro; el punto de vista, el tiempo, el espacio. El escritor toma conciencia de ello y lo explica en entrevistas, a veces incluso en su página web por Internet. Rastreando sus apariciones en prensa e Internet, a menudo enterradas bajo anécdotas y datos biográficos que solo sirven para ensalzar al personaje, encontraremos muchas

de las reflexiones que se hacen los escritores actuales a la hora de construir su obra.

El acervo de reflexión literaria dejado por los escritores toma diferentes formas: ensayo, crítica, artículos publicados en periódicos; también en los prólogos a otros libros.

Pero, de nuevo, es en forma de libro donde encontraremos reunida y sistematizada la reflexión y método de trabajo de algunos de los escritores más innovadores. En este sentido destaca la reflexión sobre la arquitectura de la novela que nos han dejado los británicos. Entre ellos, Forster, cuyo libro *Aspectos de la novela* se ha convertido en una guía imprescindible para todo aprendiz de escritor. También Henry James nos revela la técnica que utiliza en *El futuro de la novela* o sus *Notebooks*, cuadernos de apuntes donde se reseña cómo surgió la idea de cada obra, su proceso de gestación y propósitos.

Pero si los ingleses muestran una especial preocupación por la arquitectura narrativa, no hay aspecto de la creación literaria que no haya sido abordado por escritores de todas las lenguas y geografías. Entre ellos, Gustave Flaubert, con su libro *Sobre la creación literaria*; Rainer Maria Rilke, con *Cartas a un joven poeta*; Milan Kundera, con *El arte de la novela*; Umberto Eco, con *Seis paseos por los bosques narrativos*, donde encontramos muchas de las claves de su trabajo, así como de la concepción que tienen de la literatura.

Hemos visto como Georges Pérec incluso llega a mostrarnos paso a paso cómo concibió, planificó, tomó notas y elaboró los primeros borradores de su novela más importante y ambiciosa, *La vida: instrucciones de uso*, en otro libro llamado *Especies de espacios*.

Jean-Paul Sartre, de quien muchos consideran mejor sus ensayos que su narrativa, nos ofrece en *Qu'est-ce que la littérature*? una de las mejores guías sobre lo que ha de tener un texto, un libro o un poema para ingresar en esa categoría llamada «literatura».

Entre nosotros está Azorín, con ensayos como *El escritor* o *El artista y el estilo*; Juan Goytisolo, con *Problemas de la novela*; Octavio Paz, con innumerables obras de ensayo literario, como *La otra voz. Poesía y fin de siglo*.

Otras veces sus libros toman forma de cartas a jóvenes aspirantes, como el aquí citado *Letters to a Fiction Writer*, en el que

participan numerosos autores estadounidenses. También *Cartas a un joven novelista*, de Vargas Llosa, uno de los escritores actuales que más reflexión nos ha dejado sobre el proceso creativo. Forma parte de ese lado docente, de pasar el testigo, que hemos visto en tantos novelistas, como Gabriel García Márquez, quien recoge las lecciones impartidas en sus talleres literarios en el libro *Cómo se cuenta un cuento*.

Biografías y diarios

Siguiendo el rastro de los maestros, muchos jóvenes aspirantes esperan encontrar en su biografía el secreto del creador. Pero, de forma parecida a como sucede con la crítica y el ensayo convencionales, en los que solo vemos la obra desde fuera, en la mayoría de biografías apenas logramos ver el rostro con el que el escritor se muestra a los demás, con quién está casado, qué carácter tiene, dónde vivió, cuántos libros escribió, pero muy poco del creador, del hombre metido en la pelea con el papel en blanco delante de su escritorio. No faltan biografías como las que dedican F. W. Dupee y Léon Edel a Henry James, el escritor que cambió el curso de la novela, o Maurice Nadeau a Flaubert, que ponen más énfasis en el proceso creativo del escritor que en el hombre. Pero nadie puede hablarnos mejor de su trabajo que el propio escritor.

Hay autores que desconfían de los biógrafos tanto como de los críticos, como Martin Amis, quien los considera llenos de «amargura y envidia». Dice en *Babelia* que «escribir biografías es una profesión de muy poca categoría», y que por ello se adelantó a escribir la suya, publicada en el libro que lleva por título *Experiencia*.

A pesar de ser uno de los autores al que se han dedicado más biografías y libros de crítica, también García Márquez ha iniciado la publicación en varios volúmenes de sus memorias con el título *Vivir para contarla*. En él nos relata en primera persona cómo se van trenzando escritura y vida, de dónde surgen sus novelas, en quiénes se inspira para crear sus personajes, etc.

No hay nada de tanta ayuda para el aprendiz como todo aquello que solo el escritor experimentado es capaz de contarnos sobre su método y proceso de creación, lo que hace inigualables los célebres diarios de Kafka, un verdadero taller literario.

El abundante material autobiográfico que nos ofrecen los escritores toma muchas formas: biografía, diarios, recopilación de notas y reflexiones sobre la propia vida o el relato de un episodio significativo.

A menudo podemos seguir la trayectoria casi al completo de un autor a través de sus diarios y notas autobiográficas, como los que se recogen en *Diario de una escritora* y *Momentos de vida*, extraídos de los diarios de Virgina Woolf y ya dos obras clásicas del género.

Otras veces solo encontramos reflexiones, anotaciones puntuales sobre momentos determinantes de su vida, como las que nos ofrece Marguerite Duras en *La vida material*. De igual manera puede leerse *La invención de la soledad*, donde Paul Auster analiza la relación entre la muerte de su padre y el acto de escribir; *El libro de mis amigos*, donde Henry Miller habla de sus relaciones amorosas y de amistad; o *Et nunc manet in te*, de André Gide, donde las inquietudes vitales se imponen sobre las literarias.

Aun cuando esos escritores no siempre nos hablan de la pelea que han librado con el papel o el ordenador durante la construcción de sus libros, siempre resulta útil leerlos, preferentemente en paralelo a la obra del escritor, si queremos desentrañar cómo están presentes sus obsesiones, su vida, en su escritura y quehacer literario.

Otras veces está prácticamente ausente toda referencia a la propia vida, como en *El viento paráclito*, de Michel Tournier. En él, el creador de *Viernes o los limbos del Pacífico, El rey de los Alisos* o *El urogallo*, nos ofrece una biografía estrictamente intelectual, donde lo que cuenta no es el escritor como persona, sino su pensamiento, su reflexión, su vida interior. La autobiografía de Stefan Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, es sobre todo un excelente retrato de su época, la Europa de la primera mitad del siglo XX.

Algunos de esos diarios son de tal valor espiritual y literario que pueden llegar a superar la misma obra literaria del escritor, como sucede con *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese, o *Flores en la nieve*, de Gregor von Rezzori.

Pero cualquiera que sea el itinerario y orden de lectura, el tramo decisivo debe andarse solo. No hay libro que pueda enseñarnos lo que solo puede aprenderse en la práctica de la propia escritura, a base del método empírico de probar y errar y probar.

Borges, Octavio Paz, el mismo Cervantes —que no oculta su admiración por la obra de Joanot Martorell *Tirant lo Blanc*—, los escritores de todos los tiempos han encontrado en la obra de los que les han precedido no solo modelos a imitar, sino, principalmente, a transgredir.

«El modelo es aquel de quien querríamos recibir la aprobación», dice Martin Amis en *Babelia*, donde cuenta cómo le marcaron las relaciones con su padre, el célebre escritor Kingsley Amis, y su admiración absoluta por Saul Bellow y Vladimir Nabokov, a los que tuvo ocasión de tratar de pequeño. Pero en algún momento hay que saber «sobreponerse a esa facinación por ser otro», prescindir del criterio de los demás, y, como dice Martin Amis, «aprender a ser tú. Tienes que gustarte a ti».

«Hay muchas formas de empezar —sostiene Rosa Regàs—. Cuando uno empieza lo que tiene que hacer es buscar su propia voz, porque si no los textos chirrían y uno solo copia a otro. Para esto hay que emular a otros, hasta que de repente sale la propia voz como una especie de música propia que uno reconoce como algo suyo. No sabe si está bien o mal, pero la reconoce como propia.»

«El buen artista cree que no hay nadie tan bueno como para darle consejos. Tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al viejo maestro; quiere batirlo. Solo puedes aprender a partir de tus propios errores», dice William Faulkner en la entrevista recogida en *Writers at Work*.

Tampoco Almudena Grandes reconoce maestros ajenos: «Mi única guía ha sido mi propio olfato e intuición».

Para ella, como para la mayoría, el aprendizaje supone un largo e intrincado camino plagado de tentativas frustradas y errores.

Hemos visto que antes de ganar el premio La Sonrisa Vertical con *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes había empezado «decenas de novelas»:

«Como todo escritor primerizo estaba llena de ideas. Pero cometía el error típico del escritor primerizo empeñado en escribir sobre ideas geniales. Tenía una idea genial, me ponía a escribir y a los siete folios ya no sabía por dónde tirar. Y es que las ideas

geniales solo dan para siete folios. Estaba llena de ideas, pero mi problema era el sostén técnico. Empezaba una novela y cuando ya no sabía cómo continuar la guardaba en el cajón. Cuando la volvía a sacar del cajón, siempre la rompía porque no me gustaba. Hasta que llegué a *Las edades de Lulú*, la primera que al volver a sacar del cajón me gustó, y entonces continué y ya no paré».

Pero el filón recién descubierto no era tanto resultado de una idea genial o de la casualidad como del largo aprendizaje y trabajo con la escritura que había realizado entre tanto Almudena:

«No creo en la marca del genio. Este es un oficio para el que se necesita un talento específico, ni más ni menos que para cualquier otro oficio. Pero a partir de ahí el escritor se hace a sí mismo con la práctica. Al no encontrar trabajo en mi especialidad al terminar Prehistoria, empecé a escribir textos por encargo para una colección de libros sobre el patrimonio histórico de la humanidad. Era un trabajo de negra, a destajo. Pero fue para mí una especie de taller literario en cuanto me dio los dos instrumentos principales del oficio: el dominio del lenguaje y disciplina. Así aprendí las posibilidades expresivas del castellano, a poner una palabra detrás de otra de forma eficaz y armoniosa. Una novela es como una casa: si no está bien cimentada, se cae».

El taller literario de Armas Marcelo fue la poesía:

«Cuando empecé quería ser poeta. Hay un montón de novelistas que se sienten poetas frustrados. Pero me di cuenta de que no tenía temperamento poético. El poeta no fabula; imagina una palabra y se cree que la está inventando. El novelista, en cambio, cree que está inventando cada historia que escribe, cuando en realidad están ya todas inventadas». Así que probó suerte con la narrativa.

La misma constatación hizo Millás:

«Entre los diecisiete y los veintidós años escribí mucha poesía, primero como desahogo, después con método: sonetos, romance. Fue un ejercicio impagable. La poesía te da oído».

Hasta que descubrió que «no soy un buen poeta porque soy muy narrativo y los grandes poetas no lo son. En poesía o eres pionero o no eres nadie. Ahí no hay término medio. En novela hay más gradaciones. Así que me pasé a la narrativa. El resultado fue una primera novela impublicada e impublicable, la cual me sirvió para cometer todos los errores que hay que cometer, todas las

ingenuidades, en suma, para equivocarme».

El fracaso estrepitoso del primer libro de Salvador Espriu, escrito en castellano, le llevó a cambiar de lengua para convertirse en uno de los primeros referentes de la literatura catalana del siglo XX.

Borges decía que sus aciertos eran producto de sus errores. En el programa *A fondo* asegura que lo que considera su «modesta» aportación le ha sido posible solo a base de haber «cometido todos los errores posibles, lo que me ha permitido llegar a algún acierto. Errar es necesario».

Manuscritos para el cajón

Pocos pueden presumir de haber sido publicados a la primera, como Ana María Matute o Juan José Armas Marcelo.

Incluso escritores que han irrumpido tan pronto en la literatura que parecen haber nacido ya con todo aprendido, como Jorge Luis Borges, difícilmente se libran de ese ritual de paso que consiste en hacer un primer manuscrito destinado a quedarse en el cajón. En *A fondo*, el escritor argentino cuenta que «mi primer libro fue en realidad el tercero que escribí... Felizmente este fue el primero en ser publicado, porque el anterior era bochornoso».

José Luis Sampedro llevaba ya tres novelas escritas cuando logró publicar *Congreso en Estocolmo*.

José Saramago pospuso más de veinte años su incursión plena en la literatura tras un primer manuscrito que nunca salió del cajón, ya lo hemos visto.

Igual que Rosa Regàs:

«A esa edad en la que yo escribí mi primera novela, *Los vasos azules de Virginia*, crees que lo que te ha pasado a ti y tienes que contar es tan intenso que no le ha pasado a nadie más, hasta que te das cuenta de que es lo mismo que le ha pasado a todo el mundo. Creo que este es uno de los principales problemas con los que se enfrenta el escritor de ficción en la adolescencia y la juventud: no es capaz de fabular y convertir el mundo en el que vive en un mundo de ficción autónomo e independiente de la realidad en la que se basa. Está todavía demasiado imbuido de sus propios sentimientos y le parece que contando solo lo que siente o le pasa ya basta. Y no basta. Por intensos que sean los sentimientos, por fantástica que sea

la historia, si una persona no tiene la capacidad de fabular, aquello no deja de ser más que un reportaje, unas memorias, algo híbrido, pero no narrativa. La narrativa es la construcción de un mundo al que solo se le piden dos cosas: que sea coherente y que sea creíble».

Por la misma razón, Vicente Aranda cambió de oficio, al descubrir que sus manuscritos nunca iban a salir del cajón:

«Mis experiencias iniciales fueron de escritor. De la afición a leer me había nacido la afición a escribir. Con mi amigo y competidor Antoni Rabinat acudíamos a las tertulias literarias de la Barcelona de los años cuarenta, como las que Regina Opisso organizaba en su casa, o las que había en el bar bajo el Cine Savoy. A ellas venía gente que ha desaparecido sin dejar demasiado rastro, pero que en aquel momento significaba el cultivo cultural y literario de la Barcelona de la época, como Marcos Villarí, quien hacía una novela costumbrista que en aquel momento nos parecía muy audaz, inserta en la corriente sartriana del momento, pero que luego ha quedado olvidada».

En esas tertulias Vicente Aranda presentó sus primeros relatos. Pero «no tenía éxito en las tertulias, ni conseguí publicar ninguno. Cuando los presentaba en algún lugar como la revista *Destino*, me decían que estaban muy bien, pero que siguiera trabajando».

Aranda no lo contaba con rencor, sino casi con agradecimiento por el ejercicio de realidad que le supusieron aquellos primeros «tanteos juveniles»:

«Los jóvenes siempre se creen que están descubriendo algo, sin darse cuenta de cuán miméticos son. Han recibido sin saberlo una serie de tópicos que adaptan a su problema inmediato y vivencial, creyendo que aquello es un descubrimiento, cuando a lo mejor ya lo ha hecho mucho antes que ellos Flaubert o Dostoievski, y además, mucho mejor».

Fue cuando el escritor en ciernes decidió indagar un poco más en sus motivaciones y encontró en el cine el lugar donde desarrollar sus dotes narrativas.

Pero los escritores hablan poco de sus primeros reveses y fracasos. La impotencia de culminar una novela, la vergüenza de ser rechazado por una editorial, la osadía de escribir sin saber hacerlo, la inseguridad que produce descubrirlo, se viven a menudo como

una especie de falta o pecado original que el escritor prefiere guardar para sí. Pocos se atreven a confesar unos inicios tan catastróficos como los de los estadounidenses Frederick Busch y Charles Baxter.

Frederick Busch, autor de veintidós libros, profesor de literatura en la Universidad Colgate de Nueva York, cuenta en la introducción al libro *Letters to a Fiction Writer*, del que es editor, el trauma perdurable que le dejó la forma en que fue rechazada su primera novela. Después de escribir varias veces al editor al que había enviado su manuscrito para interesarse por una respuesta, recibió de este una nota tan escueta como devastadora:

«Querido señor Busch: ¡Ah!, si escribiera usted las novelas tan bien como escribe las cartas en las que pregunta por su manuscrito».

Busch estuvo tentado de no volver a escribir. Pero siguió haciéndolo, y enviando «nuevas novelas, más cartas a agentes y editores...».

Charles Baxter, otro de los autores estadounidenses que habla de sus dificultades iniciales en *Letters to a Fiction Writer*, cuenta el largo vía crucis que siguió hasta llegar a publicar por primera vez. Escribió su primera novela a los veintidós años, tras haber tomado una sola clase sobre creación literaria —lo que él atribuye a la «arrogancia» propia de la «inseguridad» del joven—; novela que se quedó en un cajón.

Cuatro años después hacía una nueva tentativa con otra novela, *Ground Zero*, de la cual dice: «Me sentía satisfecho de casi cada una de mis frases. Me creía poco menos que un genio, pero tenía cuidado en guardármelo para mí como un secreto... Ángeles y demonios, verdad y mentira, las realidades últimas de la existencia... todo estaba en mi novela... La di a leer a varias personas, pero todas se declararon perplejas (y yo me sentía perplejo por su perplejidad)». Baxter la envió entonces a varios editores, que se la devolvieron con la frase escueta de rigor: «No encaja en nuestra editorial».

Hizo un nuevo intento con una tercera novela, *Media Event*. «De nuevo, me sentía eufórico por cada una de mis frases y por mi poder visionario. La envié a una agente que había contratado y esperé una respuesta entusiasta.»

Al no recibir noticias y tras esperar un tiempo prudencial, Baxter se decidió a llamarla. «Odio esa novela», fue la respuesta. Después de que la agente le dijera que no quería representarlo, el escritor cuenta como «entré en un estado de *shock*».

Con serias dudas sobre la genialidad de su obra, aún le quedaron, sin embargo, fuerzas para intentarlo de nuevo con otra novela, *Hibernation*. El manuscrito pasó por manos de su mujer, «que fue incapaz de terminarlo», y de una nueva agente, quien, aunque con más tacto que la anterior, le dijo lo mismo: «No pensaba que fuera publicable». Un amigo al que le envió el manuscrito le dijo: «Charlie, acaso lo que falla es que tu imaginación está envenenada en la fuente». Le estaba diciendo que lo que fallaba eran las mismas bases de la novela.

«A la gente parecía disgustarle lo que yo producía y no había manera de conseguir que les gustara... Caí en varios abismos: intelectual, espiritual, emocional, todos ellos interconectados... Me sentía con los nervios a flor de piel. Humillado, vulnerable. Fue un momento de mi vida en el que solo mi mujer, mi hijo y mi empleo me mantuvieron anclado al mundo de los vivos. Estaba a punto de convertirme en una amenaza para mí mismo. Entre las resoluciones que tomé estaba la de no volver a escribir otra novela en mi vida. Decidí también que nunca sería un escritor. Pensé que acaso lo que yo había tenido por vocación, después de todo no lo era.»

Charles Baxter tenía entonces poco más de treinta años y, efectivamente, dejó de escribir, hasta que un día, «casi por azar», dice, se puso a escribir un relato. Se titulaba *Harmony of the World* y trataba sobre un artista fracasado, un tema que le tocaba de cerca. Lo envió a la revista literaria *Michigan Quarterly Review*, esperando que «de nuevo fuera rechazado». Su sorpresa fue al recibir una llamada del editor diciéndole que le había gustado.

La narración daría título a su primer volumen de cuentos publicado en 1984, cuando Baxter tenía treinta y siete años, quince años después de su primer intento de escribir una novela.

Así fue como Charles Baxter encontró su tema, aquello que era la sustancia misma de su vida: «Los cinco años siguientes solo escribí sobre el fracaso. Se había convertido en mi tema, mi *kona*, mi hogar base, mi fuente siempre renovable».

A partir de ese momento vio cómo «el abismo vital en el que

había caído fue empequeñeciéndose hasta quedar reducido a un simple bache».

Charles Baxter dice de su experiencia: «Aprendí a sacar a mis demonios del desempleo y a ponerlos a trabajar para mí».

Pero no todos tienen la misma capacidad de autocrítica, la valentía o lucidez para corregir su rumbo literario, la paciencia de aprender, madurar.

Prisa por publicar

«Alguien al que terminan de notificarle que su manuscrito ha sido rechazado es como un oso furioso con hemorroides.» David Bradley, quien ha sido profesor de literatura además de escritor, señala en otro de los capítulos de *Letters to a Fiction Writer* las dificultades de indicarle sus defectos a alguien que aspira a publicar.

Las correcciones molestan, sobre todo cuando se trata de jóvenes convencidos de que han hecho algo excepcional y sienten auténtica «paranoia ante la idea de que alguien pueda influir en su historia».

Y es que todo lo que sostiene al joven aspirante a escritor es fe en su talento, afirma Bradley. Esto le impide a menudo darse cuenta de que en ese estadio «no solo nadie más piensa que eres un escritor, es que además lo que escribes no es bueno. Es la verdad a la que debes enfrentarte. En realidad, solo en la medida que seas capaz de reconocer lo mal que escribes, serás capaz de pasar del estadio de *wannnabe* —del "quiero ser"— al de "ser" escritor. Todo lo que tienes para sostenerte cuando ves el completo desastre de lo que has escrito es fe en tus posibilidades».

No me publican porque no soy conocido. Muchos de esos escritores que no logran publicar piensan que la misma obra enviada por un escritor de renombre habría sido aceptada. Y acaso no les falte razón, reconoce Bradley:

«Seguramente el mismo editor haría las mismas críticas si la misma obra por la que es rechazado uno de esos escritores sin experiencia se la presentara un escritor conocido. Pero en el caso de este, probablemente le daría un voto de confianza, esperando que la profesionalidad del autor le permitiera desarrollar lo que todavía está en ciernes o en borrador en el manuscrito. Los escritores sin

experiencia no gozan de ese voto de confianza...». Entre otras cosas, porque todavía no han acreditado que sean capaces de culminar aquello que solo está esbozado de forma imperfecta o incompleta. Y es que las historias, por prometedoras que sean, no son nada hasta que se desarrollan plenamente y se consideran dignas de ser publicadas, viene a decir Bradley.

Empezar a dudar de lo que has escrito al tiempo que mantienes la fe en lo que todavía no has escrito, pero puedes llegar a escribir. Es un paso que no todos logran dar, refugiándose en lo que el crítico Robert Hugues llama la «cultura de la queja».

En su libro *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Hugues cuenta cómo se está convirtiendo en una especie de mal endémico el resentimiento entre los artistas que atribuyen su falta de éxito a algún tipo de discriminación de la crítica en función de su sexo o color. Pero la realidad, según Hugues, es que «hay demasiados artistas y la base no los puede soportar... Unos doscientos mil artistas producen unos ocho millones de obras, la mayoría de las cuales no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir».

Lo que sirve de poco consuelo a los que no consiguen publicar, quienes, casi siempre, atribuyen el éxito que han tenido otros a algún tipo de favoritismo del que ellos son excluidos.

Casos como los de *Cien años de soledad*, rechazada por varios editores antes de convertirse en un *best seller* de todos los tiempos, alimentan la idea de que acaso uno tenga una obra maestra entre manos y nadie sepa reconocerlo.

Y es verdad, ni siquiera la calidad literaria asegura siempre un lugar en el mercado editorial. John Kennedy Toole se suicidó tras fracasar en todos sus intentos de publicar en vida *La conjura de los necios*, un libro que fue un gran éxito tras su muerte. El italiano Guido Morselli se suicidó también a los sesenta y un años, dejando nueve novelas que no habían encontrado editor y que solo tras su muerte lo convirtieron en un autor de culto traducido y editado a numerosas lenguas.

Esto dificulta enormemente la capacidad de autocrítica del escritor joven, quien es a menudo incapaz de darse cuenta de que si su texto no es aceptado no es porque sea tan original que no hay editores a la altura o capaces de entenderlo, sino porque es llana y

simplemente malo.

Que aspiremos a publicar no significa que merezcamos ser leídos. La literatura es tender puentes de una subjetividad a otra subjetividad. Que hayamos disparado la flecha no asegura que hayamos alcanzado el blanco.

El primer manuscrito es casi siempre solo un esbozo incompleto de ese lugar de encuentro con el lector que nos proponemos crear. Producto de la necesidad de escribir, normalmente carece todavía de la capacidad de llegar al otro. Es como un puente construido solo a la mitad.

La prisa por publicar es uno de los principales obstáculos a la hora de aprender, completar el puente.

En primer lugar, lleva a saltarse etapas, como pensar que se puede ser escritor sin ser antes lector, o esa tan primordial por la que han pasado la mayoría de grandes escritores: un primer tiempo en que uno solo escribe para sí, por el gozo de escribir, sin utilitarismos ni finalidad alguna.

Jorge Luis Borges recuerda esa época, en la que era «un muchacho que solo pensaba en la literatura» y aun creía que «nunca iba a remunerarse lo que escribía», como un tiempo «muy hermoso». «Leí en Emily Dickinson que publicar no es parte esencial del destino del escritor. Mi padre pensaba esto también; él mismo escribió y destruyó muchos libros. Y a mí me decía que leyera todo lo que pudiera, que solo escribiera cuando tuviera la necesidad de hacerlo, y que no tuviera prisa por publicar», dice en el programa *A fondo*.

Son escritores para los que publicar es solo la consecución lógica de un trabajo literario y unos logros artísticos, los únicos que pueden acreditarnos a los ojos de los demás como escritor.

Pero en un momento de confusión intelectual y artística, perdidos los criterios literarios por los que se regían generaciones anteriores, lo único que parece a uno acreditarle hoy como escritor es situarse en el mercado. Lo que seguramente hace que nunca como hasta ahora escritores de tan dudosa formación y capacidades literarias se hayan sentido tan impelidos a ver su nombre impreso en la portada de un libro.

Buena parte de los manuscritos que llevan tiempo dando vueltas

de editorial en editorial son la obra prematura de escritores que no han culminado el proceso que puede llevarles a producir una buena novela. Al ser rechazados, en lugar de preguntarse dónde están sus errores, a menudo persisten en hacer copias de lo mismo, que reparten entre amigos y más agentes y editoriales en busca de una aprobación que no encuentran.

Rainer Maria Rilke, en *Cartas a un joven poeta*, aconseja a uno de esos jóvenes que le envían sus poesías para que les dé su opinión:

«Pregunta usted si sus versos son buenos. Me lo pregunta a mí. Ya se lo ha planteado a otros. Los envía a las revistas. Los compara con otras poesías y se inquieta cuando ciertos editores rechazan sus intentos literarios. En lo sucesivo, ya que me permite aconsejarle, ruégole que abandone todo eso. Usted mira hacia fuera, y es, precisamente, lo que no debe hacer de ahora en adelante... Solo hay un recurso: vuelva sobre sí mismo. Indague cuál es la causa que lo mueve a escribir; examine si ella expande sus raíces en lo más profundo de su corazón... Hurgue dentro de sí en procura de una profunda respuesta, y si esta resulta afirmativa, si puede afrontar tan serio interrogante con un fuerte y simple "debo", entonces construya su vida según esta necesidad. Su vida, hasta en los más vacíos e insignificantes momentos, debe convertirse en señal y testimonio de este impulso».

Aprender a desdoblarse

«Tengo no uno sino varios manuscritos en el cajón —reconoce también Sara Rosemberg—. Novelas que no me gustan, que no he podido retomar ni corregir. Duermen, y supongo que algún día volveré a ellas. Considero que son largos ejercicios que me han llevado a depurar temas que anunciaban o se mezclaban en otras novelas. Me gusta a veces volver a leer mis viejos textos como si fueran de otra persona, y esa es la función que suelen cumplir los papeles escondidos.»

Y es que, como dice Juan José Millás, cometer todos los errores que hay que cometer solo te sirve en la medida y en el momento en que eres capaz de reconocerlos, de utilizar tu manuscrito como un espejo: «Todas las novelas lo son, pero el primer borrador que escribes con veinte años, mucho más que ningún otro».

No siempre el manuscrito mejor escrito o construido es aquel del que más podemos aprender. Es el más subjetivo, el escrito desde el impulso, el que a menudo mejor proyecta nuestros errores tanto como nuestros aciertos; aquel en el que podemos ver reflejada nuestra singularidad, nuestros propósitos y posibilidades literarias.

Reconocer y afianzar la propia singularidad es solo el primer paso en la construcción de ese puente que es todo libro. El segundo es aprender a mirar nuestra obra con los ojos del lector al que va destinada.

Estoy convencida de que el momento fundacional de la actividad literaria no es aquel en el que el escritor escribe desde sí y para sí, llevado exclusivamente por la propia necesidad, como quien lanza disparos enfurecidos al aire, sino aquel en el que se plantea escribir para otro, por remoto, inalcanzable o minoritario que sea el lector al que se dirige. Cuando toma conciencia de que ya no puede seguir borboteando sonidos, palabras, frases, tal como salen espontáneamente de sí, sino de que habla para ser escuchado, escribe para ser leído, lo que significa ponerse en el lugar de los demás, ese lugar desde el que escucharán lo que tenemos que decir.

Podría decirse que uno llega a ser tan buen escritor como buen lector de sí mismo es capaz de ser. Lo que obliga constantemente a desdoblarse.

Hay que ser capaz de escribir desde la subjetividad máxima y leer aquello que hemos escrito como si fuera de un extraño.

«Cuando dices a alguien que su manuscrito necesita ser trabajado, corregido, la mayoría de escritores noveles se enzarzan en un rastreo minucioso de palabras, cambiando una aquí, otra allá», observa David Bradley. Lo que no ayuda mucho a enfrentarse a los errores fundamentales del texto. Por ello, el escritor estadounidense señala que la mejor técnica para revisar un primer borrador no consiste en corregir cada error gramatical, sino en releerlo haciéndose preguntas críticas sobre el sentido de lo que uno ha escrito:

«Debes llegar a ser capaz de formular, simple y claramente, de qué trata el tema, por qué tiene la forma que tiene, por qué empieza donde empieza, qué se juegan los personajes en la situación, qué los impulsa a actuar como lo hacen... Si eres incapaz de responder a

esas preguntas es que eres incapaz de revisar de forma productiva el texto, ya que no puedes saber qué cambiar ni para qué. Una vez has podido responderte a esas cuestiones, puedes hacer una relectura o revisión provechosa» *(Letters to a Fiction Writer)*.

Es el manuscrito el que casi siempre contiene las respuestas a nuestras preguntas literarias. Más o menos oculto o a la vista está nuestro código, nuestro estilo, al que hay que sacar a la luz, desenterrar de entre la maraña de palabras, frases hechas. En medio del caos de personajes y destinos que se cruzan y bifurcan están también las líneas fuerza, aquellas que deberemos seguir para desechar el ruido, lo que estorba, y a partir de las que elaboraremos las leyes propias por las que deberá regirse la narración.

«Aprender a mirar una pieza y ver qué es lo que hay que añadirle forma parte del aprendizaje de todo aspirante para llegar a ser escritor», advierte Bradley.

Nuestras intenciones, motivaciones, lo que tenemos de más original. También todo aquello que es postizo y sobra. Lo que falta y lo que sobra nos lo dice el texto.

A veces, y casi siempre cuando se trata de un primer manuscrito, llegas a la conclusión de que sobra tanto y falta tanto, que es mejor tirar el manuscrito a la papelera y empezar de nuevo. Tal vez todo lo que guardemos del texto sean algunas ideas, imágenes, personajes a utilizar más tarde en otra narración. No por ello las lecciones que sacaremos de él son menos valiosas y necesarias para nuestra primera o próxima novela.

Pero no todos los escritores, y mucho menos en sus estadios iniciales, logran ese grado de desdoblamiento sin la ayuda de otros.

La mirada del otro

Siendo el prurito del escritor el no reconocer a maestro alguno, pocos se atreven a confesar su dependencia de los demás. La mayoría asegura que han aprendido solos a leer sus textos, detectar sus errores. Pero cuando indagas más de cerca, siempre aparece algún maestro, un lector amigo, compañero de tertulia o de armas literarias, que les ha ayudado a ver su texto con la perspectiva de otros ojos.

En *Writers at Work*, Lillian Hellman cuenta la influencia que tuvo

sobre ella su marido, el también escritor Dashiell Hammett, quien le ayudó a escribir varias piezas de teatro.

«Me ayudó mucho en mi trabajo. Era muy crítico. Tuve muchas dificultades escribiendo *The little foxes*. Cuando creía que ya lo había conseguido, se lo di a leer. Eran las cinco de la madrugada. Yo estaba satisfecha con la sexta versión, y dejé el manuscrito junto a su puerta con una nota: "Espero que esto te satisfaga". Cuando me levanté, el manuscrito estaba ante mi puerta con una nota que decía: "Mejoraría bastante si cortaras toda esa palabrería barata y seudoprogresista". Así que lo escribí todo de nuevo.»

Armas Marcelo me contaba lo importante que había sido también para él poder dar a leer sus textos a otros escritores a los que tenía por maestros:

«He tenido a los mejores maestros del mundo con los que poder hablar, discutir, como cómplices. Desde que era un pendejo, gracias a mi trabajo de editor en Inventario Provisional, he tenido acceso a Barral, Vargas Llosa, García Márquez, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Valente, Cela... ¿Sabes lo que es entrar en la cocina de alguien como Vargas Llosa y discutir con él mientras comes arroz con huevos fritos cuando apenas eres un chico? ¿Sabes lo que es veintitrés años yéndote de juerga con Carlos Barral, emborrachándote, leyendo sus papeles, leyendo él los míos, diciéndonos "este no es el título que le tienes que poner"? Es una competencia intelectual de espadachín. Fue a Vargas Llosa a quien di a leer mi primer manuscrito».

La mirada crítica de los demás en los primeros tiempos en los que el joven escritor todavía escribe para sí, sin ser capaz de dar el paso de escribir para los demás, puede ser de gran ayuda. Acelera el proceso, nos muestra tópicos, errores, también aciertos a potenciar, que a uno solo le cuesta mucho ver. A condición, claro está, de que uno sepa escuchar pero también seleccionar lo que le sirve y rechazar lo que no. La mirada de los demás es un instrumento más del que el escritor se sirve. Pero nada ni nadie puede sustituirle en su criterio, el único por el que al final deberá regirse, aquel que le confirmará como escritor.

«Tras leer mi manuscrito, Vargas Llosa me dijo: "Este libro está muy bien; rehazlo". No lo rehíce, y no me arrepiento, porque es un libro de iniciación. Y ya está. Será mejor o peor, ya veremos, porque nunca se sabe. Octavio Paz decía que cuando uno rehace veinte

veces un libro y no lo tira es la prueba de que eres escritor. Pero también aquel que dice “no me da la gana” es escritor», sostiene Armas Marcelo.

El joven escritor había aprendido a desdoblarse, leerse a sí mismo, en el proceso.

Pero aprender a ser lector de sí mismo no es cosa de un día, sino una batalla en la que el escritor está enzarzado toda su vida.

La muerte del aprendizaje en grupo

Borges cuenta a Soler Serrano cómo influyó el ambiente literario que encontró a su llegada a Madrid a principios de los años veinte en su formación:

«Recuerdo de esa época muchas cosas más que las fechas. En Madrid conocí a Cansinos Assens, con quien nos reuníamos en tertulia en el Café Colonial o en su casa de la calle Morería... Fue una época extraordinaria. Llegábamos a medianoche y nos quedábamos hasta el alba. Cansinos proponía un tema: un día era la metáfora, otro la rima, el argumento. No he visto nunca una pasión igual. Toda la noche hablando de literatura. Cansinos prohibía que se hablara o criticara a otros escritores. Parecía haberse leído todos los libros, hablaba diecisiete idiomas, nunca había visto siquiera el mar, porque llevaba una vida dedicada por completo a la literatura». Borges lamentaba que «esa pasión se ha perdido. Ahora priman la política, el dinero. No se comparte de esa manera, todos están más orientados a logros individuales».

Las tertulias, discusiones entre amigos, serán la mejor escuela de escritores durante mucho tiempo. También el lugar donde los veteranos enseñan sus métodos, orientan, ayudan y franquean el paso a los que aspiran a introducirse en el mundo de la literatura o el arte.

Cocteau explica en la entrevista que recoge *Writers at Work* cómo su amistad y relación temprana con artistas como Apollinaire y Stravinski, a quien califica de «jefe de la revuelta artística» del París de principios de siglo, fue determinante en su aprendizaje. Fue Sara Bernhardt —«uno de los monstruos sagrados del París del momento»—, quien alquiló el Teatro Fémina para una velada dedicada a la lectura de los primeros poemas de Cocteau en 1908,

cuando este apenas tenía diecisiete años.

Armas Marcelo no es el único que se forma en contacto con los escritores que frecuentan el despacho de Carlos Barral. También Rosa Regàs, quien por los mismos tiempos empezó trabajando con el editor antes de crear su propio sello, La Gaya Ciencia:

«El despacho de Carlos siempre acababa lleno de escritores que venían de Madrid, de Estados Unidos, de Latinoamérica, de Francia, Alemania, de todas partes, para hablar de literatura; entre ellos, Cortázar. Aquello fue mi formación. Yo había estudiado filosofía y toda mi formación literaria había sido francesa. Había leído a Balzac, Flaubert, también a los rusos; pero a los españoles, muy poco, porque lo que te enseñaban en el colegio terminaba en el siglo XIX. El siglo XX no existía ni para la literatura ni para la historia en el franquismo. Por lo tanto, lo que aprendí sobre la literatura española moderna, al igual que sobre literatura inglesa, norteamericana o latinoamericana, fue con Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater».

¿Lo que aprendiste allí te ha servido en el momento en que has tenido que estructurar y escribir tu propia novela años después?, le pregunté.

«Lo debía de aprender, aunque yo no tenía conciencia de ello. Siempre he dicho que tengo un agujero negro dentro de mí adonde va a parar todo lo que he aprendido y luego olvido. Todo está dentro y luego sale cuando lo necesitas. En aquellos años seguramente aprendí a distinguir un tipo de narrativa de otro, la necesidad de crear un mundo propio.»

Pero hasta el ambiente más propicio puede volverse en contra del aspirante a escritor si éste no logra sobreponerse a la influencia de aquellos a los que admira y desarrollar sus propios criterios. Es lo que le sucedió a Rosa Regàs, quien siente que la inmersión en un ambiente tan plagado de escritores famosos «retrasó» durante mucho tiempo su dedicación a la literatura:

«El hecho de estar rodeada de Cortázar, Barral, García Márquez, Benet, me intimidaba. Sabía que no podía compararme con ellos. Por eso, cumplidos los cincuenta, me dije: esto tiene que acabar. Tal vez consciente de que dentro de ese ambiente me sería más difícil escribir, acabé con todo lo que me parecía que me limitaba. Fue

cuando me dije: voy a por todas; vendí la editorial y me fui a Ginebra como traductora de las Naciones Unidas, con el solo objeto de ganarme la vida en un ambiente totalmente desconocido para mí. Eso me ayudó a tomar distancia del mundo de los escritores en general, y sobre todo de los que había conocido».

Más crítico todavía se muestra Vicente Aranda, otro asiduo de las tertulias de Barcelona en su época de formación artística, allá por los años cuarenta:

«No hay que mitificar las tertulias de otra época. Las tertulias podían ser muy divertidas, pero también degradantes; concurría gente que no aportaba nada y se decían muchas banalidades. Recuerdo a un poeta que recitaba sus poesías, en las que hacía rimas con palabras inventadas como claros *lunaros*. Nos mondábamos de la risa. Además, cuando desaparecían los personajes importantes, quedaba solo un chismorreo. Yo iba en busca de uno o dos personajes con los que coincidía en las tertulias, y me apartaba para hablar con ellos».

Aranda cree que le aportaron mucho más los intercambios de ideas y relación personal con escritores fuera de las reuniones de grupo, como la que durante muchos años mantuvo con Juan Goytisolo.

Así que, al igual que sucede con las lecturas, también las tertulias, la mirada del maestro o el compañero de letras, son solo un instrumento más cuya utilidad depende del uso que hará de él el escritor, sobre todo en su época de formación. Una especie de escuela libre de enseñanza literaria que ha ido desapareciendo, dejando al aspirante a escritor solo, a merced de su suerte.

El taller como lugar de encuentro

El éxito y la rapidez con la que proliferan por toda España los talleres literarios seguramente no son ajenos a esa falta de orientación con la que se encuentran los aspirantes a escritor.

Tras su irrupción en Madrid de la mano de escritoras argentinas como Clara Obligado o Diana Raznovich hace más de veinte años, no han hecho más que multiplicarse por diferentes ciudades. Se trata de una práctica habitual desde hace décadas tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica, donde nos encontramos con

escritores como John Updike o Gabriel García Márquez, que llevan años impartiendo talleres sobre periodismo y literatura.

Ese lado docente, de pasar el testigo, aflora en muchos novelistas veteranos también en nuestro país.

Es en talleres como los que periódicamente se imparten en el Círculo de Bellas Artes de Madrid o librerías como Fuentetaja donde muchos de los escritores de hoy comparten sus experiencias con los que quieren aprender.

¿Qué se aprende en ellos?, pregunto a Juan José Millás, uno de los escritores con más experiencia docente.

«Son estupendos para el escritor que los da. Aprendes muchísimo, porque te obligan a sistematizar un conocimiento no verbalizado que tienes disperso. No con un discurso académico, sino desde tu propia experiencia. Cómo has descubierto y qué es el punto de vista, cómo surge, crece un personaje, puede ser fantástico para el escritor.»

¿Y para el alumno?

«Para el alumno también, en la medida en que logras transmitirle tu experiencia, le enseñas atajos. En Estados Unidos se conocen bastantes escritores, como Carver, que han salido de talleres literarios.»

Nicholas Delbanco es otro de los escritores que se han iniciado por el mismo método. En *Letters to a Fiction Writer* cuenta su experiencia en un taller literario que impartió John Updike, en 1962, cuando este todavía era un escritor poco conocido, en la Harvard Summer School:

«Como cualquier estudiante que se respetara a sí mismo, quería ser un poeta, un cantante de *folk* o una estrella de cine. Consideraba la “prosa” y lo “prosaico” como sinónimos... La fantasía del joven es poética, y lo habitual es que tus modelos sean Rimbaud o Keats. Al menos lo eran para mí; mis primeras composiciones eran como notas de suicidio».

Delbanco cuenta cómo en el taller de Updike amplió su idea de la literatura y se sintió estimulado a abordar la narrativa gracias al ánimo y aprobación del maestro:

«La primera palabra que escribí para él es la primera palabra de mi primera novela».

A partir de ahí, ya todo fue enlazar un capítulo con otro casi sin

darse cuenta.

Aquí tenemos como ejemplo a Carmen Posadas, quien reconoce haber salido del taller literario de Clara Obligado, con quien trabajó la novela *Cinco moscas azules*.

Al tratarse de un método relativamente reciente, sin embargo, sabemos de más escritores que imparten sus clases que de los que han salido de esos talleres. Lo que hace que tengan tantos partidarios como detractores.

Cuando en la entrevista que le hacen en *Qué Leer* le preguntan a Charles Frazer, quien antes que escritor ha sido durante muchos años profesor de literatura, si cree en los talleres de escritura creativa que tanto proliferan en Estados Unidos, contesta:

«No, en absoluto. No creo que escribir sea algo que se pueda enseñar. Se puede aprender a escribir mejor, o más rápido, pero no a escribir ficción... Hay una tendencia a querer profesionalizar la escritura que me parece nefasta».

Según Frazer, ni siquiera leer mucho es siempre bueno. Lo importante es «tener algo que decir».

Así que, de nuevo, depende. Depende del uso que uno haga de ellos.

Es en los talleres donde hoy se abordan las cuestiones técnicas que antes se trataban en tertulias como la de Cansinos Assens.

Pero todo escritor nos dirá que las indicaciones de un maestro son muletas que solo te sirven si estás dispuesto a andar por tu cuenta.

Muchos se inscriben en escuelas y talleres con la esperanza de que allí encontrarán el tema, cuando no la inspiración que les falta para escribir. Lo que hace de ellos el lugar donde demorarse durante años haciendo redacciones cada vez mejor escritas, pero que nunca pasan de esto: narraciones que conservan todos los tics de una redacción de colegio. Les falta dar ese paso de hurgar, escuchar en su interior, desarrollar y defender su criterio propio, que aconsejaba Rilke a los aspirantes a escritor.

Sin la capacidad para conectar, escuchar esa especie de voz de la intuición, difícilmente existe la literatura. Solo ejercicios de estilo. Y esta es la parte que no puede aprenderse en talleres.

Pero si dentro de los talleres puedes encontrarte con estudiantes

aplicados y deseosos de aprender que nunca se atreven a salir de las faldas de un profesor y exponerse a la intemperie y los riesgos que conlleva todo proceso de creación, fuera de ellos te encuentras a jóvenes refractarios a toda crítica o indicación técnica que son capaces de escribir mil folios sin lograr convertirlos en una novela.

A menos que se combinen ambos aspectos —la necesidad de expulsar una experiencia personal más la paciencia de un artesano para darle luego forma literaria—, es difícil que el texto de un principiante evolucione más allá de su condición de vómito, o, en el otro extremo, una redacción vacía de vida y con significado propio.

4

En el sanctasanctórum del creador

Silencio: se escribe

Estaba sentada con Amin Maalouf en el salón de la casita donde se retira a escribir en la isla de Yeu, en la costa atlántica francesa, cuando al final de la entrevista que estaba haciéndole, en un gesto de hospitalidad, el escritor me invitó a conocer su lugar de trabajo, una habitación a la que tenía vedada la entrada a todos los de la familia.

En mi imaginación, el lugar ideal para escribir aparece siempre como una mesa frente a un gran ventanal desde el que se ve el mar o, en su defecto, el horizonte a lo lejos. Con grandes extensiones por delante para dejar cabalgar la vista y la imaginación, como ese caballo blanco que el emperador Ashoka soltaba para que recorriera a voluntad las tierras del imperio. Era la forma que tenía el soberano de comprobar que en todo el subcontinente indio no había fronteras para él. Siento que la imaginación tiene algo de ese caballo blanco que va constantemente en pos de nuevos espacios que recorrer, con lo que resulta un estímulo un paisaje amplio por delante. Y, en cuanto llego a un hotel, ordeno los muebles y me instalo de tal manera que el sitio se parezca lo más posible a esa idea que tengo en mente. Por ello me sorprendió el lugar de trabajo que se había construido el escritor franco-libanés.

Amin Maalouf me introdujo en una habitación tapiada, la única sin vistas en esa casita rodeada de árboles y huertos, aislada del fragor del mar que penetraba en las demás estancias. Era un lugar de silencio sepulcral que imponía respeto nada más entrar, y al que todos los de la familia evitaban como un sanctasanctórum vedado a los profanos. Una especie de limbo, lugar aparte, que contrastaba con el resto de la casa, llena de trastos viejos, donde tanto podías

tropezarte con unas zapatillas en el pasillo como con un ventilador roto junto al sofá. Objetos en desuso que se abandonaban ahí donde habían dejado de funcionar, como muertos esparcidos por la casa sin enterrar. En cambio, dentro de su despacho todo estaba ordenado, pulcro, como en una iglesia. Su mesa limpia de papeles, a excepción del cuaderno con el que trabajaba. Sus hábitos eran igual de meticulosos. Antes de dar por terminada su jornada de trabajo había dejado sobre la mesa el cuaderno abierto por la página que contenía las notas que debía retomar al día siguiente.

Antes de sentarse a escribir cada mañana desconectaba el teléfono y se ponía tapones en los oídos. Hasta el ordenador en el que trabajaba estaba solo y exclusivamente dedicado a los libros que se escribían dentro de esa habitación. Fuera de ella, en el salón, había otro conectado a Internet y al fax. ¿Por qué?, le pregunté. Estábamos en esos días de agosto de 1999 en los que un ataque de virus masivo como el de *I love you* parecía todavía algo de ciencia ficción, capaz de ser imaginado solo por un paranoico. Pero él ya anticipaba el peligro: «Es la forma de evitar que algún día alguien entre en tus archivos, en lo que escribes». Me pareció algo exagerado; no sabía cuán premonitorio era.

Peligros aparte, he pensado muchas veces que aquello no era más que un ardid, un lugar de deprivación sensorial del que Amin Maalouf se servía para hacer una zambullida total en su mundo interior, su memoria, su imaginación. Probablemente es lo que le permitía sumergirse por entero en otros tiempos y lugares donde se desarrollan sus historias, como *León el Africano* o *Samarcanda*. Propiciar ese estado que recuerda a la duermevela desde el que aconsejan escribir surrealistas y tantos creadores. Ahí dentro, en la oscuridad del útero, se gestaban sus novelas, de las que él probablemente no se sentía más que el transcriptor, el médium, la mano que escribe al dictado de una voz del más allá. Como hacen los sacerdotes y los magos, no hablaba con nadie de lo que pasaba dentro del santuario. Mantenía un hermetismo total sobre lo que escribía. Era inútil preguntar, te advertía antes de que en tus labios pudiera asomar cualquier atisbo de curiosidad. No contaba nada del argumento, nada de nada, ni siquiera a su mujer, quien, solícita, se encargaba de toda la intendencia que requería su oficio, como hablar con su agente, recoger y transmitirle los recados, etc. Solo

cuando tenía redondo un primer borrador, entonces sí, se levantaba de delante de ese ordenador hermético y cerrado a toda intrusión externa, para dar la primera copia a su mujer. Ella era su primera lectora, su mejor crítica, decía, y si no hablaba antes de ello era por una especie de superstición, de miedo a que la historia se torciera o truncara antes de llegar a convertirse en un ser formado con vida propia.

Esa tendencia a aislarse es algo muy frecuente, sobre todo cuando el éxito empieza a crear nuevas obligaciones, como entrevistas, actos de promoción, vida mundana. Amin Maalouf, uno de los escritores a los que se dedican menos páginas en las secciones literarias de los periódicos, es, sin embargo, uno de los más vendidos. Abrumado por el éxito, se había refugiado en esta pequeña isla a la que solo se accede por helicóptero. Pero que nadie se lo imagine como un personaje hosco o intratable. Al final de la tarde, emergía de su encierro más contento que unas castañuelas, satisfecho de haber podido dedicar un día más a su novela. Entonces podía ser el hombre más solícito con la familia, salir al huerto a coger un par de tomates o la lechuga que entre él y su mujer habían plantado, ocuparse de la barbacoa, dirigirse al pueblo vecino para recoger a su suegra, o pasear al visitante amigo por los altares druidas y los lugares más encrespados de la isla.

Maalouf conocía todos y cada uno de los rincones de Yeu, a qué hora se ponía el sol y dónde había que dirigirse para contemplar el más bello atardecer. De noche, sentado en el balancín de su patio, el matrimonio Maalouf se dedicaba a rastrear la trayectoria de las estrellas en el cielo, de las que la mujer del escritor se conocía todos y cada uno de los nombres y constelaciones.

Amin Maalouf es todo un ejemplo de la doble vida que caracteriza al escritor. Mientras el resto de los mortales llevan una doble vida entre las horas que están despiertos en su lugar de trabajo y las que pasan soñando en la cama, Amin Maalouf parecía levantarse por las mañanas con la exclusiva intención de dirigirse a soñar dentro de su cuarto de trabajo. Lo que hace de este un lugar tan parecido al terreno de los sueños, donde nadie más nos puede acompañar.

«Para trabajar necesito estar totalmente sola y encerrada en mi

habitación. En cuanto me siento a escribir, inmediatamente lo pierdo todo de vista y me sumerjo en mi relato», me contaba también Ana María Matute.

«Ahora para escribir necesito silencio, absoluto silencio», confesaba Isabel Allende a *El País* (7-XI-2000). «No admito ninguna interrupción. No hablo de lo que escribo, porque siento que si lo hiciera se me iría en palabras lo que debería irse en letras. Tampoco enseño a nadie ni una línea hasta el final. Mi madre es la primera que lee mis novelas.»

«Necesito sentirme solo en una habitación para trabajar», dice también Norman Mailer en *Writers at Work*. A diferencia de Amin Maalouf, sin embargo, decía que necesitaba una habitación «con vistas, preferiblemente una vista amplia. No me gusta mirar a jardines. Prefiero mirar al mar... Nunca he trabajado en la montaña...». El mismo apartamento del escritor en Manhattan donde tiene lugar la entrevista, con amplias vistas sobre Nueva York y un *living* decorado con motivos marinos, respondía al intento de recrear ese lugar ideal.

UNA HABITACIÓN PROPIA

«Yo me he hecho una casa a la medida de mi profesión como escritor, y tengo una mujer que sabe que es así», me decía Armas Marcelo.

El escritor canario vive en un dúplex en el barrio de Salamanca con decoración y pinturas de vanguardia, funcional, ordenado, excepto en ese despacho donde trabaja, en el que se amontonan tantos libros que el escritor a menudo tiene que recurrir a su eficaz asistenta para que le busque algún título.

Su rutina le lleva a rehacer un itinerario diario por la casa que puede seguirse por los libros que se amontonan en los lugares donde recala a leer o trabajar. Así, el piso superior, ocupado casi enteramente por la amplísima habitación matrimonial, es una especie de *loft* luminoso y diáfano donde la cama comparte espacio con dos divanes convertidos en punto de lectura.

Pero es su despacho el que mejor refleja esa necesidad de hacerse un lugar a la medida, propio, intransferible, apartado de todo y de todos. Situado tras las escaleras que llevan al piso de

arriba y con todas las paredes tapizadas de estanterías atiborradas de libros, el despacho de Armas Marcelo tiene algo de cueva de ardilla, donde el escritor atesora todo aquello de lo que se alimentará en soledad. Una especie de laberinto en el que hay que sortear montañas de libros para llegar al ordenador, al fondo de la cueva, en el que solo él parece capaz de orientarse. «El desorden del escritor», le digo como una constatación. «No, el orden del escritor», me corrige.

También en la casa de Rosa Regàs en Madrid todo parece girar en torno a la mesa de trabajo donde tiene su ordenador la escritora. En lugar de reclusión, se diría que necesita ocupar el centro mismo de todo aquello que amuebla su vida: desde las fotos de sus hijos y nietos en los estantes llenos de libros, hasta su secretaria, que trabaja al fondo del gran salón que ocupa la escritora.

Otros escritores, en cambio, prefieren refugiarse en lo más alto de la casa. Es el caso de Fernando Sánchez Dragó, quien ha decorado la buhardilla de su casa de Soria a modo de templo oriental en las alturas desde el que el escritor parece mirar el mundo, como si se encontrara en ese mismo lugar elevado desde el que nos miran los ojos —representaciones del «Tercer Ojo»— pintados en lo alto de las estupas nepalíes.

Tanto la cueva de ardilla como el altillo, los dos refugios preferidos, se diría que propician esa situación mental, al margen, en la que debe situarse el escritor.

Juan Madrid, Juan José Millás, Martin Amis están también entre los que han situado su lugar de trabajo en altillos o buhardillas a las que se llega por empinadas escaleras de caracol, lo que da al lugar el carácter de limbo particular, vedado a intromisiones, que está por encima de las preocupaciones cotidianas que impone la marcha del hogar.

El lugar que se destina al trabajo, tanto como el tiempo a él dedicado, expresa el espacio vital que un escritor está dispuesto a dar a su obra. Por ello, David Bradley aconseja en *Letters to a Fiction Writer* dotarse de un espacio propio como primer paso para convertirse en escritor:

«Como quiera que el escritor siempre es un aprendiz de escritor, con objeto de que puedas sentirte un escritor, debes actuar como

tal... Para ello debes reservarte momentos y situaciones en los que puedas sentirte como un escritor. Si no se presentan de forma natural, debes inventarlos. Debes rodearte de trampas y proposiciones para hacerte sentir como un escritor... Es importante, por ejemplo, que tengas un lugar específico donde solo escribes. Sé lo difícil que es esto en un apartamento de una habitación, pero no es necesario con que sea una habitación completa. Puede consistir en una mesa en un rincón en la que guardas tus trastos de escribir y la cual no utilizas para nada más. Ni para pagar facturas, ni para escribir a los amigos. Un espacio donde no lees libros, a menos que sean de investigación para lo que estás escribiendo. Lo que necesitas es un espacio en el cual tú eres el único escritor cuya escritura importa».

Muchos creen, con Virginia Woolf a la cabeza, que el acto fundacional del escritor es hacerse con una «habitación propia». Es esta una preocupación que se da sobre todo en mujeres escritoras, entre las que más a menudo he escuchado decir que solo sintieron que dieron el paso a considerarse escritoras el día en que reivindicaron o destinaron un lugar de la casa a su trabajo.

La «habitación propia» vale por lugar tanto como por espacio de tiempo, un tiempo y un espacio del que poder disponer totalmente para sí, al margen de las obligaciones cotidianas, sin tener que atender a hijos, marido, hogar. Esa mayor preocupación femenina seguramente se debe a que el tiempo de las mujeres siempre ha estado a disposición de la familia, de los demás, mientras los hombres dan por supuesto que tienen derecho a un espacio propio desde siempre. Sea fuera o dentro de casa. Ese despacho en el que nadie debe entrar ni tocar o mover los papeles de sitio, que impone respeto a los niños, asociado a la autoridad del padre de familia, no ha sido conquista fácil para las mujeres.

Pero Almudena Grandes, tanto como Espido Freire, son la prueba de que tampoco en eso hay reglas. Al igual que Rosa Regàs, Espido tiene su ordenador y su lugar de trabajo justo en medio del salón principal, lugar de paso a todas las estancias de la casa por las que se pasea con total libertad su compañero. Almudena Grandes comparte despacho con su pareja, el poeta Luis García Montero, y los juguetes de los niños.

Pero cuando miramos más de cerca su lugar de trabajo, descubrimos que también ellas tienen un reducto último donde no entra nada ni nadie: el ordenador, una especie de sagrario del que nadie más tiene la llave de entrada.

Ese carácter de último reducto secreto e inviolable que puede tener el ordenador es el que hace de él un objeto fetichista para tantos escritores, como Millás:

«Desde niño he sentido fascinación por las cajas. Cuando nos compraban unos zapatos nos alegrábamos y discutíamos más por la caja que por los zapatos. Tu ordenador portátil es como una caja donde guardas tus secretos, novelas, artículos».

Objetos personales

Los lugares de la casa donde lee o trabaja Armas Marcelo se distinguen del resto por las montañas de libros que va acumulando el escritor, ya lo hemos visto. Es este un panorama bastante habitual en el despacho de un escritor. Lo que hace diferente el de Armas Marcelo es un sofisticado equipo de pantallas y ordenadores de ultimísima generación que dan al lugar el aspecto de una especie de estación espacial sumergida desde la que pilota y controla la producción de sus libros:

«Es un ordenador que me permite ver lo que escribo maquetado ya en página, tal como saldrá publicado en Alfaguara, como si escribiera directamente ya para la imprenta. Es mi deformación como editor que fui. Creo que no se ve lo que escribes igual en un manuscrito que en el libro en el que saldrá», sostiene el escritor canario.

El despacho de Sánchez Dragó se diferencia del resto de la casa por la gran concentración y densidad que adquieren aquí las montañas de libros, papeles —«acumulo y acumulo información», me explica— y, sobre todo, recuerdos que se ha traído de sus numerosos viajes por Asia, con *tankas* tibetanos, la reproducción del Om hindú, máximas de zen, imágenes y referencias de distintas religiones, que parecen una continuación de los símbolos y obsesiones que se encuentran en sus libros.

En los objetos de los que se rodean tanto como en el espacio que crean a su medida casi siempre podemos ver una especie de

prolongación del mundo propio y la historia del escritor, como esa enciclopedia en la que Juan José Millás descubrió el gusto por la literatura; o los retratos de Lenin, Ho Chi Minh y el joven Castro que quedan de esa época de compromiso político por la que pasó en su juventud Juan Madrid.

Siempre me ha sorprendido la cantidad de objetos tan dispares que parecen encontrarse en los despachos de los escritores. Como esos recortes de periódicos antiguos, ordenadores dejados en desuso tras la adquisición de un nuevo modelo —«soy un fan de los portátiles, me los compraría todos»— que atesora Millás. Acaso porque el mismo acto de escribir no es sino reciclar vivencias que tan a menudo se encuentran adheridas o asociadas a objetos de los que nos hemos servido o rodeado.

Los juguetes que no caben en ninguna otra parte, fotos familiares, recuerdos de viajes, montañas de libros, de esos que te envían las editoriales y no te decides a incluir en la biblioteca, todo parece ir a parar al despacho donde trabaja Almudena. Un despacho que curiosamente es la antítesis del de Amin Maalouf. Si este es un oasis de orden extremo en medio de una casa desordenada, el de Almudena se parece más al trastero donde va a parar todo aquello que no encuentra acomodo en una casa bien ordenada.

Igual que ese altillo abuhardillado que Juan Madrid llama «la pajarera», en el que no hay juguetes de niños a la vista, pero sí ladrillos de una obra incompleta, una máquina de escribir Underwood antigua, y otros objetos obsoletos que, junto con libros amontonados por todas partes, le dan cierto aspecto de trastero.

Pero también puede uno encontrarse con el caso contrario.

Al llegar a casa de Álvaro del Amo y encontrarla tan ordenada le pregunté cómo lo conseguía un hombre solo y si también lograba mantener su despacho tan limpio de papeles. Me enseñó un cuartito impoluto, sin un adorno, sin un papel fuera de su sitio, sin rastro de haber trabajado, ni siquiera en la papelera. No había un lápiz, nada encima de la mesa, donde solo estaba el ordenador con una caperuza encima que me recordó esas máquinas de coser que las mujeres tapan en casa una vez han utilizado. Al hablar de literatura, de esa obsesión por ceñirse a lo esencial, librarse de todo estorbo, que se traduce en sus textos, de un estilo limpio y acerado como un

cuchillo, pensé cuánto le representaba asimismo a él el lugar donde trabajaba, a primera vista tan impersonal.

«Yo no necesito nada especial para escribir —explica Del Amo—. Tener que crear un lugar propio para sentirse escritor me parece darse mucha importancia. Faulkner escribió *Mientras agonizo* sobre una carretilla volcada.»

El mismo Faulkner cuenta en *Writers at Work* cómo escribió la que sería una de sus novelas más célebres en horas libres al final de su jornada laboral. «Todo lo que necesito es un sitio donde pueda tener un trozo de papel, tabaco, comida y un poco de whisky», asegura el escritor estadounidense.

Esa obsesión por el desprendimiento la encontramos también en la Marguerite Duras de los últimos tiempos, quien llegó a reducir su lugar de trabajo a una simple mesa dispuesta de una determinada manera frente a la ventana:

«Mi habitación ya no es ni una cama, ni aquí ni en París... Es apenas una ventana determinada, una mesa determinada, ríos de tinta negra, huellas de tinta negra inencontrables, es una silla determinada... Ya no tengo ninguna biblioteca. Me he deshecho de ella, de toda idea de biblioteca también. Se ha terminado», dice de su casa de Neauphle.

Lo mismo hace con sus manuscritos:

«Hay mujeres que tiran. Yo tiro mucho. Durante quince años he estado tirando mis manuscritos tan pronto como el libro se publicaba. Si busco el porqué, creo que era para borrar el crimen, desvalorizarlo a mis propios ojos... para atenuar la incidencia de escribir cuando se era una mujer, de esto hace apenas cuarenta años. Guardaba restos de tejidos, restos de alimentos, pero no esto... Era la chimenea de la sala de Neauphle donde esto ocurría. Se trataba de la destrucción capital, aquella por el fuego. [...] los días siguientes el lugar se hacía claro, virginal. La casa se iluminaba, las mesas se volvían disponibles, lisas, libres, con todas las marcas borradas».

El hotel, tierra de nadie

Más autores han empezado escribiendo en hoteles que en ninguna otra parte. Casi siempre forma parte de unos inicios

referidos a una época heroica, de hambre, de dificultades para pagar la habitación, pero llena de esperanza, ambición, curiosidad, iluminada por el placer del descubrimiento.

En el Hôtel de Flandre, de la rue Cujas, en pleno Barrio Latino, García Márquez se puso a escribir sus primeras novelas en 1955, «dedicado a su tarea desde que oscurecía hasta el amanecer», se dice en *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Eran tiempos en los que el escritor colombiano utilizaba hasta dos veces un hueso para hacer caldo y que ni siquiera tenía dinero para pagar el hotel. Su estancia allí debe mucho al matrimonio Lacroix, que regentaba el establecimiento, el cual, años más tarde, prestaría la misma buhardilla al joven Mario Vargas Llosa, quien en 1960 escribía allí en idénticas circunstancias *La ciudad y los perros*.

Dashiell Hammett escribe *El hombre delgado* en el Hotel Sutton de Nueva York, donde vive con Lillian Hellman, la mayor parte del tiempo sin pagar.

No solo el lugar de trabajo que se crea a su medida en casa refleja muchas de las fobias y manías del escritor. Lo contrario también es cierto: un lugar adecuado termina por inspirar, imponerse y hasta moldear la fantasía del escritor. Así, al calor del viaje y de los hoteles, nace toda una estética vital y artística que pone al escritor en la situación privilegiada de un observador.

«Escribir no es necesario. Viajar, sí. Las cosas que nunca hemos tenido han perdurado, las que hemos tenido han huido», era la máxima del grupo de escritores que a finales de los años cincuenta se instala en un hotelito sin nombre en la rue Git-le-Coeur de París. Son Burroughs, Allen Ginsberg, Norse y Kerouac, que llegan allí por recomendación del pintor holandés Guy Harloff. Se dice que en él Burroughs y Kerouac gestaron buena parte de las páginas de *El almuerzo desnudo* y *Los vagabundos del Dharma*, y se inspiró Norse para su novela *Beat Hotel*, nombre que le quedó al establecimiento. Por ello, Norse lo describió en 1963 como «un santuario de perdedores de los que hablarán los historiadores del arte», según recoge el escritor Enrique Cremades en un estudio realizado sobre escritores y hoteles.

En los hoteles se puede dar rienda suelta a esa obsesión por no tener nada y ser extranjero siempre que tan a menudo acompaña al escritor. Es lo que lleva a Paul Bowles a hacer de una habitación del

Hotel El Muneria de Tánger su residencia permanente, atrayendo a Marruecos a numerosos escritores amigos, sobre todo estadounidenses. Gore Vidal, Truman Capote, Tennessee Williams, seguidos de representantes de la «generación *beat*» como Burroughs, Kerouac o Ginsberg, son algunos de los que se alojaron allí.

Es tal la afición de Burroughs por los hoteles que de regreso a su San Luis natal, después de veinte años de ausencia, se instala en el Chase Park Plaza Hotel para vivir en él:

«Es el lugar ideal para mí. No hay ruido. Lo que ha facilitado mucho mi trabajo. Tengo espacio suficiente para extender mis papeles por cajones y estantes. Cuando quiero algo de comer, solo tengo que coger el teléfono. Puedo dedicarme el resto del tiempo a escribir» *(Writers at Work)*.

Las pensiones de Bourbon Street de Nueva Orleans sin duda tienen mucho que ver con los dramas densos y opresivos que escribió en ellas Tennessee Williams.

Scott Fitzgerald es otro de los que hizo de los hoteles su lugar de trabajo y residencia, lo que se refleja en sus obras, muy relacionadas con los establecimientos que frecuentó, como el Don Cesar de Saint Petersburg, en Florida (Estados Unidos), en el que se inspira para escribir *La grieta*.

Muchos hoteles se han hecho famosos gracias a los célebres escritores que tuvieron como huéspedes, como el Hotel Danieli de Venecia, frecuentado por Fitzgerald y Steinbeck, donde mucho antes Musset había escrito ya *La noche de octubre* y *Las confesiones de un hijo del siglo*; Marcel Proust, *Albertina desaparecida*; o Paul Morand su último libro *Venecias*.

El Lutetia de París se haría famoso como posada habitual de Rainer Maria Rilke, André Gide, James Joyce, Françoise Sagan, Jean Anouilh. En una de sus habitaciones Albert Cohen dicta a su mujer varios pasajes de *Bella del Señor*, según recoge en el mismo estudio Enrique Cremades.

Lo mismo puede decirse de hoteles más cercanos a nosotros, como el Hotel Oriente de Barcelona, en el que se alojaron Picasso, Henry Miller, Simone de Beauvoir, y donde Georges Bataille redactó al parecer las últimas páginas de su novela *El azul del cielo*.

Muchos de esos hoteles se convierten en protagonistas de la narración. Es el caso de la habitación del Hotel Minerva de Roma en

la que transcurre buena parte de la novela *Extinción*, de Thomas Bernhard. O del Savoy de Londres en el que se inspira Arnold Bennet para *The Grand Babylon* e *Imperial Palace*. También del Sacher de Viena, presente en la novela *El tercer hombre*, de Graham Greene, y la obra de teatro *La ronda*, de Arthur Schnitzler. Scott Fitzgerald se inspira para escribir *Suave es la noche* en el Hôtel du Cap, en Antibes, del que decía que «es un buen lugar para evadirse del mundo». Tal vez por ello servirá también a Somerset Maugham para alojar en él a Gary, el protagonista de *El filo de la navaja*, un personaje en permanente peregrinaje a cumbres del saber y de verdades esenciales.

El Mena House de Giza (Egipto) es donde Agatha Christie se inspira para su *Muerte en el Nilo*, y Pierre Loti, para *La muerte de Philae*.

Truman Capote es otro viajero con una obra vinculada a esas residencias de paso, entre ellas el Cloud Hotel de Lake Cloud (Estados Unidos), al que describe en *Otras voces, otros ámbitos*, como un lugar que «albergaba a un elegante gentío procedente de inmensas distancias, que se exhibía en los amplios vestíbulos blancos. Parasoles morados, sostenidos en alto por damas vestidas de seda, se deslizaban durante todo el verano por los prados que se ondulaban alrededor del agua. Abanicos de plumas susurraban en el aire, aterciopelados zapatos de baile pulían el piso del salón».

Los hoteles son una ventana al mundo, a otros personajes fuera de tu entorno inmediato, que estimulan tu imaginación, como diría Virginia Woolf del Hôtel Cendrillon, en Cassis, sur de Francia:

«El ambiente del hotel, considerado en su integridad, me dio muchas ideas. Entramos en contacto con muchas personas. L. y yo fuimos tan felices que hubiéramos podido morir en aquel momento».

El escritor busca el lugar ideal donde abstraerse de la realidad pesada, conectar mejor con la imaginación, para hacer de él el lugar de la escritura.

Es lo que lleva a Bruce Chatwin a escalar con sus cuadernos hasta la cumbre de una montaña para poder escribir a gusto mientras contempla el paisaje.

«Uno de los instrumentos esenciales del oficio que aprendí en los años en que escribía por encargo para las editoriales es a levantarme para trabajar en casa de igual manera que otros se levantan para ir a trabajar en un banco. La disciplina es indispensable para ser escritora», asegura Almudena Grandes, quien, a pesar de que vive holgadamente de la literatura, no se permite descansar ni los fines de semana. «El día que no me pongo a mi mesa a trabajar me siento culpable.»

«El escritor es alguien que vive con la inquietud de decir: coño, hoy no he escrito. O sí he escrito», señala Armas Marcelo.

«Que la musa siempre te encuentre trabajando», decía Paul Cézanne. Es una de las máximas que suscribirían la mayoría de escritores con una larga y provechosa carrera literaria detrás. De Flaubert a Vargas Llosa.

«Sé tan regular y ordinario en tus hábitos como un pequeño burgués, de forma que puedas ser violento y original en tu trabajo», decía Flaubert.

Rosa Chacel asegura en el programa *A fondo* que «trabajo todos los días, rigurosa y disciplinadamente».

Gran parte de los escritores se sientan a horas fijas ante el ordenador.

Almudena Grandes describe cómo es una jornada típica de trabajo así:

«Me pongo a trabajar por la mañana, en cuanto los niños se van al colegio. Trabajo cinco horas y media o seis, no más, porque tengo comprobado que todo lo que hago a partir de ese momento lo borro al día siguiente. El cansancio hace que crees automatismos, frases hechas, expresiones periodísticas. Solo excepcionalmente, si tengo una racha estupenda, o estoy acabando un libro, a veces no como, y sigo. Por ello procuro discriminar cuándo vale la pena seguir o no. Por las tardes puedo escribir artículos que requieren menos concentración».

Juan José Millás está también entre los que dedican las mañanas a trabajar en sus textos literarios, reservándose las tardes para leer, escribir artículos, preparar conferencias o realizar otros trabajos que

requieren menos concentración que una novela.

Norman Mailer dice que sus métodos de trabajo varían con cada libro, pero siempre se fija algún tipo de rutina:

«Escribí *Los desnudos y los muertos* en una máquina de escribir. Escribía cuatro días a la semana: lunes, martes, jueves y viernes, a horas fijas. Me levantaba hacia las ocho u ocho y media y empezaba a trabajar hacia las diez. Trabajaba hasta las doce y media, comía, volvía a trabajar hacia las dos y media o las tres de la tarde durante un par de horas más. Por la tarde normalmente necesitaba una cerveza para animarme. Pero en total lograba escribir unas cinco horas al día, y escribía mucho. El promedio era de siete folios diarios, veintiocho a la semana».

Son los que consideran que las musas existen, que sin ellas no hay forma de escribir algo con sentido literario, pero que estas no se presentan si no se las convoca. Así que se sientan ante el escritorio como si tuvieran una cita diaria con ellas.

En el extremo opuesto están los que se niegan a considerar la literatura como producto de la voluntad y la disciplina.

Fiel a esa «fuerza» que le «da las órdenes», Jean Cocteau dice en *Writers at Work* que solo cuando «las ideas vienen, corro a ponerlas en el papel, por miedo a que no vuelvan y olvidarlas. Llegan una vez, solo una vez... Por ello escribo una novela y luego caigo en el silencio. Los editores me dicen "tienes demasiado miedo a no ser capaz de escribir una obra maestra. Escribe algo, cualquier cosa. Solo para empezar...". Pero nunca he escrito a menos que me sienta motivado por algo».

«Yo creo en las musas, en la inspiración, y si no me vienen pueden pasar tres o cuatro meses, o cinco, sin hacer nada», dice también Augusto Monterroso en *El País* (25-VII-2001). Tal vez por ello se reconoce un escritor «perezoso y sin disciplina». Lo que implica, según el escritor hondureño, menos producción, pero más creación, experimentación. Monterroso odia repetirse, o, como él dice, odia «la posibilidad de saber cómo se hace algo» y convertirse en «un fabricante en lugar de un creador».

Nacido en 1921 en Tegucigalpa, es el ejemplo para los que consideran la literatura como un don con el que se nace y que no tiene ningún sentido esmerarse. Claro que uno está más al vaivén de

la inspiración cuando se escriben cuentos brevísimos, como los que crea Monterroso —a veces reducidos a una sola frase—, que cuando hay que confeccionar una novela larga, lo que requiere una cierta continuidad de trabajo para no perder el hilo.

Es lo que hace decir a François Mauriac:

«Escribo solo cuando me parece. Durante un periodo creativo escribo todos los días; una novela no debe ser interrumpida. Cuando dejo de estar transportado, cuando dejo de sentir que ya no estoy escribiendo al dictado, paro» *(Writers at Work)*.

Es cierto que sin ese don, o mejor, esa especie de voz de la intuición, difícilmente existe la literatura. Solo ejercicios de estilo. Pero, como dice Clara Obligado, «esas personas que tienen un don no llegarán a nada si no lo desarrollan paciente y trabajosamente». En su sección «Taller de Escritura» en el suplemento semanal *Mujer de Hoy* (11-VIII-2001) escribe:

«Si bien es cierto que existen momentos inspirados, la espontaneidad no es otra cosa que el fruto de una larga experiencia. En el trazo firme del pintor que se ha confundido mil veces o el salto perfecto y natural de la bailarina, cuyos ensayos han durado media vida».

«La receta para ser un buen novelista es 99 por 100 de talento, 99 por 100 de disciplina, 99 por 100 de trabajo», dice Faulkner *(Writers at Work)*.

Hasta los que empiezan a dedicarse a la literatura de forma más impetuosa y bohemia pronto descubren que lo más efectivo es desarrollar ciertos hábitos. José Ángel Mañas me contaba cómo tras la publicación y éxito de su primera novela, *Historias del Kronen*, se había tomado la literatura como una profesión: «Trabajo siete horas al día como un oficinista».

Nabokov cuenta en el célebre programa de entrevistas de la televisión francesa conducido por Pivot en 1975 que, de ser un joven impetuoso que escribía a salto de mata, se convirtió en un escritor disciplinado:

«A los veintiséis, treinta años, la energía, el capricho, la inspiración, todo eso me llevaba a escribir hasta las cuatro de la madrugada. ¡Cómo adoraba el despertar de los pájaros, el canto sonoro de los mirlos que parecían aplaudir las últimas frases del

capítulo que había compuesto! Rara vez me levantaba antes de las doce, y escribía todo el día tumbado en un diván. El bolígrafo y la posición horizontal, ahora, han dado paso al lápiz y la austera vertical. Se acabaron los repentes».

Y, a continuación, describe cómo era ahora una jornada de trabajo:

«Me levanto entre las seis y las siete y escribo a lápiz... de pie ante mi atril, hasta las nueve. Tras un desayuno frugal, mi mujer y yo leemos el correo... A continuación me afeito, tomo un baño, me visto. Nos paseamos durante una hora por los floridos muelles de Montreux. Y después del almuerzo y de una breve siesta viene mi segundo periodo de trabajo, hasta la cena».

Lo mismo hace Burroughs, *enfant terrible* de la generación *beat*, al cabo de muchos años de vida desordenada marcada por los viajes y experiencias con todo tipo de drogas:

«Se ha vuelto más incómodo, más caro y cada vez menos gratificante vivir en el extranjero. Ahora busco unas condiciones de tranquilidad para escribir, un lugar donde me pueda concentrar» *(Writers at Work)*.

Después de años de bohemia, al volver a San Luis, Burroughs adopta en el hotel donde se ha instalado un horario de trabajo tan estricto como el de un obrero o empleado:

«Hacia las nueve de la mañana me levanto y ordeno el desayuno. Detesto salir a desayunar. Generalmente trabajo hasta las dos de la tarde o dos y media, hora en la que tomo un *sandwich* y un vaso de leche, lo que me lleva unos diez minutos. Retomo entonces el trabajo hasta las seis o las siete. A esa hora salgo y veo a gente o tomo una copa, y al volver leo un poco antes de dormir».

VENCER LAS RESISTENCIAS

«La cantidad de excusas que puedes ponerte para no escribir es ilimitada», me decía Millás.

¿El escritor se sabotea?, le pregunto.

«Sí, pero no más que el resto. Siempre he dicho que uno triunfa en lo segundo para lo que está más capacitado, porque tiene demasiado miedo de arriesgarse en lo primero. Lo difícil es aceptar el reto de enfrentarte a tu máxima aspiración. Y de ahí la

ambivalencia con la escritura. El hecho de decir cuando mejor estoy es cuando escribo, y al mismo tiempo buscarse excusas para retrasar ese placer tan grande, recorre la historia de los escritores. Yo lo he padecido mucho, aunque cada vez menos. Solo desde que tengo muy claro que lo que a mí me gusta es escribir y escribo todos los días, esa ambivalencia ha desaparecido y he vencido las coartadas que me ponía.»

¿Qué coartadas?

«De todo tipo. Que si hoy no puedes escribir porque te duele la cabeza, tienes que ir al dentista, has tenido un disgusto, o se te ha acabado el bolígrafo negro de punta fina con el que escribes y no vas a escribir con uno rojo. Son coartadas que al mismo tiempo te producen muchos remordimientos porque quieres ser escritor y cada día que pasa te parece un día más perdido: ves las semanas y los meses pasar a una velocidad de vértigo con la sensación de estar escapándose la literatura con la vida.»

Tal vez por ello, tenga o no tenga nada que escribir, Martin Amis asegura que todas las mañanas se encarama por las estrechas escaleras de caracol que llevan al altillo de su casa para encerrarse en su despacho, donde pasa «unas seis horas diarias. Pero no son seis horas escribiendo. Lees, escribes, miras por la ventana, piensas, reflexionas. Lo importante es estar solo, preocuparse por las cosas. Es decir, que me preocupo seis horas al día por las cosas» (por las cosas que escribe, se entiende) *(Babelia*, 8-IX-2001).

Bradley, quien ha pasado por dificultades parecidas, dice a sus alumnos de talleres:

«Lo más importante es que escribas todos los días. Tal vez no consigas sentarte ante tu escritorio más de media hora, tal vez no lo consigas en absoluto. Pero debes dedicar tiempo a pensar en lo que estás escribiendo o quieres escribir. Puedes tomar notas, o hacer algún tipo de investigación sobre el tema. Debes hacer alguna tarea todos los días relacionada con tu escritura, porque son acciones que se refuerzan mutuamente. Cuando el mundo todavía no te conoce como escritor, escribir es el único acto de autoafirmación que tienes... Si no escribes el martes, te sientes menos escritor el miércoles, lo que hace más difícil de justificar sentarte a escribir el jueves» *(Letters to a Fiction Writer)*.

Ser escritor es vivir en el filo mismo del conflicto, lo que en el momento creativo se traduce en evitación y atracción, pasión y fobia a escribir. Su sino es pasarse la vida buscando con tanta persistencia la forma de verter todo aquello que le posee sobre un trozo de papel, como huyendo de la página en blanco que espera a ser rellenada. David Bradley, que lo sabe, aconseja:

«Nunca hay tiempo suficiente para un escritor. Por ello, los escritores debemos aprender a escribir cuando parece que no estamos escribiendo —cuando nos dirigimos al trabajo en autobús, o estamos en un avión, o dirigiéndonos al supermercado—. Si esperas a sentarte ante la máquina de escribir para escribir, lo más probable es que te quedes mirando una hoja o pantalla en blanco hasta deprimirte por completo. La sensación de impaciencia, de que tienes que correr a casa para sentarte a escribir, empieza con la idea. Nadie lucha para conseguir el tiempo necesario para escribir algo si no tiene antes una idea clara de lo que ese algo es».

Lo que viene a decirnos Bradley es que difícilmente uno se convierte en escritor si no hace de la escritura la ocupación central de su vida.

Conociendo la cantidad de excusas que un autor puede ponerse para retrasar el momento de enfrentarse al papel, «hoy no tengo tiempo, hoy no tengo el boli adecuado», otros aconsejan aprender a escribir en cualquier lugar y momento.

Richard Bausch cree que todos esos rituales, necesidad de silencio y aislamiento, son tan perjudiciales para el escritor como para un recién nacido:

«Lo mejor es rodearlo de música, ruido, amigos. Cuando a un recién nacido lo aíslas del ruido, lo entrenas para el insomnio; luego todo le molestará y no podrá dormir. Sucede lo mismo con la escritura. Si te creas un área de expectación sobre cuándo y cómo serás capaz de realizar tu trabajo, te estás entrenando para no hacerlo. Shostakovich escribió su famosa *Séptima sinfonía* o *Sinfonía de Leningrado* durante el asedio de la ciudad. Las bombas caían a su alrededor, y sabía que había muchas probabilidades de que muriera en las próximas horas o días. Entrénate para escribir en lugares bulliciosos, bajo el bombardeo de ruidos que hace el mundo —trabaja en habitaciones donde juegan los niños, con la música puesta, incluso la televisión—. Trabaja con el convencimiento de

que si se te ocurre algo verdaderamente bueno no se escapará hacia el olvido a causa de una distracción. Volverá a ti de nuevo. No hay una excusa conocida que sirva para no trabajar cuando deberías estar haciéndolo» *(Letters to a Fiction Writer)*.

Rituales y fetiches

El horario que se imponen los escritores es solo uno de los muchos ardides de los que se sirven para convocar a las musas.

«Mis rituales son bastante sencillos. Despierto por la mañana y enciendo el ordenador mientras el agua se calienta para preparar el mate, que bebo mientras escribo, litros de agua que renuevo en el termo. Me ayuda a fumar menos. En general escribo con una música que suelo poner más bien baja, pero repetitiva, según lo que escriba. Hay días en que puedo escuchar a Satie, o a Piazzola, o a Debussy, depende, durante todo el día, pero solo música instrumental, las voces me distraen. A veces, depende de las épocas, me gusta escribir por la noche, cuando hay más silencio», cuenta Sara Rosemberg.

Se trata de crear un estado de recogimiento, para lo que tanto puede servir el mate, en el caso de Sara, como una vela, en el caso de Isabel Allende:

«Entro a trabajar muy temprano por la mañana y, en un altarcito que tengo ahí, enciendo una vela. Escribo hasta que la vela se apaga, unas ocho horas diarias. Reviso y corrijo mucho».

Es solo uno de los múltiples y variados rituales en los que se apoya la escritora:

«Cuando voy a empezar un nuevo libro saco de mi habitación todos los otros que he usado para mis obras anteriores. Es una forma de limpiar mi mente y prepararlo todo para la nueva novela».

Isabel Allende tiene por costumbre «iniciar cada 8 de enero, sin falta, la primera línea de una nueva novela». Esa costumbre arranca de cuando un 8 de enero recibió la noticia de que su abuelo estaba gravemente enfermo. Sin dilación se puso a escribirle una larga carta que terminaría por convertirse en *La casa de los espíritus*. Y así había sido desde entonces hasta el 8 de enero de 2000, cuando Isabel Allende escribió la primera frase de *Retrato en sepia*, la última novela que había publicado en el momento de esta entrevista *(El*

País, 7-XI-2000). «Fue una frase que no sabía adónde me iba a llevar.» Seis meses después la terminaba y antes de final de año estaba ya en la calle.

Siendo el escritor por naturaleza alguien que se nutre tanto de lo irracional como de la lógica, no es extraño encontrarlo lleno de supersticiones y manías. Se ha hablado mucho de la costumbre de García Márquez de poner un jarrón con rosas amarillas frescas sobre su escritorio antes de sentarse a escribir. Günter Grass escribe de pie sobre un atril. Otros solo se sienten cómodos con un jersey de juventud o de su padre viejo y raído; otros necesitan ir a dar antes un paseo por un sitio determinado. Valle-Inclán solo se sentía cómodo escribiendo en amplias camas donde podía extender sus papeles.

Al lado de escritores que están fascinados con el ordenador, nos encontramos a otros que sienten aversión por él, como Salinger. Su hija Margaret le describe en *Dreamcatcher* cargado de manías, entre ellas levantarse de trabajar para pasar una y otra vez la película de Hitchcock *39 escalones*.

Juan Marsé es otro de los que escribe con boli, y hasta terminar *Rabos de lagartija* asegura que no se había decidido a comprar un ordenador. Y si terminó por sucumbir ante la idea es por lo tedioso que resulta el trabajo a mano. Cada vez que quieres insertar un párrafo o palabras nuevas en el texto, debes repetir todo lo escrito, a diferencia de lo que sucede con el ordenador.

CON UN PORRO Y UNA COPA

A horas fijas o a salto de mata, en un lugar a prueba de bombas o en medio del fragor de la batalla, toda la actividad del escritor puede, sin embargo, resultar estéril si las musas no acuden a la cita y él no logra conectar con la inspiración, o, en otras palabras, con ese lugar central de sí mismo donde se crean y recrean permanentemente fantasía, fabulación y lenguaje literario. Ese lugar «a medio camino entre lo consciente y lo inconsciente», en palabras de Mailer; misterioso lugar donde lo vivido e imaginado se dota de significados al margen de la voluntad, unas cuantas capas por debajo de la corteza racional.

La duda sobre si hoy lograremos extraer agua del pozo y el «miedo a que el pozo se haya secado», como dice Millás, siempre planea sobre el escritor. Lo que a menudo le sume en el desánimo, cuando no en el pánico. Un temor que es sustituido de nuevo por la euforia en cuanto aparecen nuevas señales del agua subterránea.

Lo que hace que tantos escritores recurran a drogas y sustancias químicas para ponerse en el estado de ánimo adecuado que les permita afrontar la situación. El alcohol produce una euforia muy parecida a la que siente el artista cuando ve salir de sí palabras y colores con sentido.

Tal vez por ello, el alcohol es una de las drogas más asociadas a la actividad artística. Atenúa las dudas, desbloquea, desinhibe, te produce esa sensación de ser capaz de producir la mejor obra del mundo cuando todo fluye, las palabras brotan sin dificultad y la narración se trenza.

Uno de los pocos requisitos que Faulkner exigía para escribir era tener una botella de whisky al lado. Igual que Ernest Hemingway o Truman Capote, que hacen de la bebida todo un estilo de vida ligado a la literatura.

«Empecé a escribir en un estado de ansia temerosa. Mi mente zumbaba toda la noche de todas las noches. Creo que no dormí durante varios años. No hasta que descubrí que el whisky podía relajarme.» Así cuenta Truman Capote en la entrevista que le hacen en *Writers at Work* cómo empezó a beber a la misma edad en la que empezó a escribir. Eso era a los quince años, cuando ya se compraba a escondidas botellas de whisky.

También Marguerite Duras describe en *La vida material* su temprana relación con el alcohol:

«El alcohol permanece asociado al recuerdo de la violencia sexual, la hace resplandecer, es inseparable de ella... Los alcohólicos, incluso “a nivel de vertedero”, son unos intelectuales... Carecemos de un dios. Este vacío que se descubre un día en la adolescencia nada puede hacer que jamás haya tenido lugar. El alcohol ha sido hecho para soportar el vacío del Universo, el mecimiento de los planetas, su rotación imperturbable en el espacio, su silenciosa indiferencia en el lugar de nuestro dolor. El hombre que bebe es un hombre interplanetario».

Hasta que el alcohol se vuelve en su contra:

«He vivido sola con el alcohol durante veranos enteros, en Neauphle... Durante la semana estaba sola en la gran casa, y allí el alcohol adquirió todo su sentido. El alcohol hace resonar la soledad y termina por hacer que se lo prefiera a cualquier otra cosa. Beber no es obligatoriamente querer morir, no. Pero uno no puede beber sin pensar que se mata. Vivir con el alcohol es vivir con la muerte al alcance de la mano». Cuando le llegó «la cirrosis y los vómitos de sangre», dejó de beber durante diez años. Pero solo para volver a recaer varias veces, lo que la haría sentirse tan culpable como una drogadicta:

«Siempre he sabido que si me metía con la heroína la escalada sería rápida».

La confianza y la euforia inicialmente producidas por el alcohol van desconectándose de las palabras que escriben, y entonces el alcohol ya no sirve de muletas, sino que actúa como palos en las ruedas. Pasada la resaca, uno descubre que lo que ha escrito bajo el influjo del alcohol ya no es mejor, como creía en los momentos de euforia, sino más torpe. Y es que los efectos inicialmente liberadores del alcohol pronto pueden convertirse en una carga que termina por aplastar al escritor.

Cuando el escritor advierte los efectos destructivos no solo sobre su hígado, sino sobre su misma escritura, reducida a frases inconexas y vacías del significado que les atribuyó la víspera, a menudo se desespera. Sumido en un embrutecimiento del que no sabe cómo salir.

En uno de los capítulos de *Letters to a Fiction Writer*, Raymond Carver cuenta cómo el alcohol lo ha inutilizado para la escritura durante largos periodos de su vida, así como los grandes esfuerzos que ha tenido que hacer para escapar, la alegría de descubrirse vivo de nuevo al dejar de beber, para asumir finalmente que más importante que escribir es vivir.

Kingsley Amis es otro de los escritores que forcejeó toda su vida con el alcohol. Escribió tres libros sobre su adicción, *On drink (Sobre la bebida), How is your glass (Cómo está tu copa)* y *Every day drinking (Beber cada día)*, en lo que parece un intento de dominarlo o exorcizarlo. Incapaz de dejarlo, trató de pactar con él manteniéndolo fuera del lugar de trabajo. Su hijo, Martin Amis,

cuenta en su autobiografía *Experience* el consejo que le dio su padre: «No es bueno beber mientras escribes. Es bueno beber después, no durante». Le dijo que si no podía dejar de beber, se sirviera la primera copa a la hora de la cena.

Siguiendo el consejo de su padre, Martin Amis trata de mantener el alcohol a raya, pero no hace ascos a otras drogas a la hora de trabajar, cuenta en *Babelia* (8-IX-2001):

«Para mí, la droga ideal para un escritor es la marihuana, es lo mejor para atrapar las ideas que flotan a tu alrededor; pero tienes que fumarla cuando tomas notas, no durante la redacción definitiva del texto. Sí, en todos mis libros he utilizado la marihuana, porque deja volar el inconsciente. El inconsciente es muy importante para escribir».

No es la única propiedad que atribuye al cannabis:

«Para mí, el sentido del humor es muy importante. Y la marihuana también es muy importante para dejarlo salir. Cuando estás volado es cuando sale el humor».

Norman Mailer habla de una preocupación creciente por Dios, la existencia, a partir del momento en que empieza a fumar marihuana:

«La experiencia de fumar marihuana es siempre existencial. Puedes sentir la importancia de cada momento y cómo te cambia. Sientes tu propio ser, tomas conciencia del enorme aparato de la nada... de la guerra que hay dentro de cada uno de nosotros, de cómo el vacío o la nada que lleva cada uno dentro de sí intenta atacar el ser de los demás, de cómo a la vez nuestro propio ser es atacado por el vacío e insignificancia de los demás» *(Writers at Work)*.

Por no hablar de las experiencias con el opio y cocaína de Baudelaire; o de William Burroughs con los alucinógenos.

La relación entre drogas y creación se ha convertido en un tema clásico de reflexión sobre la producción artística que sigue interesando a jóvenes poetas y pintores. A él está dedicado el número de septiembre de 2001 de *Tsé-Tsé*, que hace el poeta Reynaldo Jiménez en Buenos Aires, en la que se pasa revista a los clásicos del tema, como Coleridge, Burroughs, Artaud o Michaux.

Las «modificaciones de la conciencia» que producen ciertas

drogas, en especial la marihuana y los alucinógenos, desde antiguo se han utilizado como instrumento de conocimiento. La conciencia «alterada» es la que nos permite sustraernos a la percepción ordinaria, superar sus limitaciones, elevarnos. Por lo que no faltan escritores que siguen viendo en ellas la llave que «abre las puertas de la percepción», un instrumento capaz de romper con los hábitos mentales, el entramado lógico que filtra todo lo que vemos, sentimos o pensamos. A través de ellos nos llega esa búsqueda de liberación de los automatismos incorporados al ser, de lo aprendido, para quedarse a solas con lo esencial que acompaña a la literatura del último siglo. Una aspiración que tanto surrealistas como la generación *beat* retoman de un Baudelaire que hace de su adicción al opio y la autodestrucción manifiesto artístico. El creador no debe detenerse ni siquiera ante la autodestrucción si quiere «ir al fondo de lo Desconocido para encontrar lo Nuevo».

Máxima de Baudelaire que sigue a pies juntillas Marguerite Duras en su descenso a su infierno particular. Cuenta a su biógrafa Laura Adler cómo se encerraba en busca de soledad en su casa de Neauphle-le-Château:

«Puedo decir que tenía miedo cada atardecer. Y sin embargo nunca hice un gesto para que alguien se instalara a vivir allí... Allí, con el alcohol y los gritos que profiere el silencio».

Y es que en el fondo todo aquello de lo que se sirve el artista no son más que artimañas, muchas alforjas para un viaje al centro de sí mismo, allí donde nada ni nadie puede acompañarle.

«Lo más difícil de convertirse en escritor —según Charles Baxter — no son tanto las largas horas que toma aprender el oficio, sino aprender a sobrevivir a las largas noches del alma... Puedes probar con drogas y sedantes, con ligues o masturbarte, puedes ver películas hasta el amanecer; pero todo ello no son más que lo que los médicos llaman “calmantes sintomáticos”. En esas noches, tus dudas, falta de autoconfianza, la futilidad de lo que estás haciendo, los sentimientos de incapacidad, actúan como el cáncer del escritor.»

A SOLAS CON TU SOLEDAD

Escribir siempre significa recluirse en un espacio de soledad

esencial, intransferible, imposible de compartir.

«La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. Sucedió así. Estaba sola en casa. Me encerré en ella; también tenía miedo, claro. Y luego la amé. La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De esta luz reflejada en el estanque», dice Marguerite Duras sobre Neauphle-le-Château, donde se refugiaba a escribir.

El escritor busca la soledad para su acto. Soledad que persigue tanto como evita, ama tanto como teme, sabiéndola condición indispensable para llevar a cabo plenamente su tarea. Y el espacio solo es la extensión, la metáfora de otra soledad que el autor busca dentro de sí.

Es lo que lleva a muchos escritores a convertirse en lobos esteparios, como Dashiell Hammett, al que su compañera Lillian Hellman describe encerrado en una habitación aislada de la casa que comparten en Cape Cod. Inválido desde la guerra, se había convertido en un recluso voluntario que no hablaba con casi nadie en los últimos años de su vida. Como muchos escritores famosos que «detestan ser molestados en su ensimismamiento», rehuía las visitas y había aprendido a ahuyentar a los intrusos que se dejaban caer por la casa *(Writers at Work)*.

Es lo que lleva también a Drieu La Rochelle a encerrarse en una habitación del Hotel de Gran Bretaña en Atenas, desde donde escribirá:

«Cuanto hay en el mundo es soledad. Cada ser se agota en su propia vida y muere ignorado por los otros, al igual que él mismo los ignora».

Un tipo de soledad que acompaña a todos y cada uno de los personajes de Kafka, de Céline; omnipresente en los versos de poetas como Espriu; a la que Emily Dickinson decía necesitar tanto que «estoy más sola sin mi soledad»; o que hará decir a san Juan de la Cruz: «Produce mucha luz sufrir en las tinieblas».

Cuando Soler Serrano pregunta a Jorge Luis Borges ¿cómo se las arregla usted con su ceguera para trabajar?, este contesta:

«Yo me he acostumbrado a la soledad, a poblarla de fantasmas,

de poemas, borradores mentales. He tenido que aprender a escribir a máquina; luego, a que me lean libros que yo no he podido leer...».

El escritor argentino, que en 1955 perdió la vista, cuenta cómo se acompaña de «Conrad, Kipling, Schopenhauer, a los que leo y releo con ayuda de una señora alemana que viene a casa, o de mi mujer, María Kodama», y de esa biblioteca que guarda en su cabeza, «gracias a que sigo conservando la memoria de siempre para los versos que he leído y que me gustan».

Pero nada ni nadie puede acompañarle hasta una forma particular de soledad, la de no poder comunicarse visualmente ni siquiera consigo mismo:

«Tengo un poema que dice "No hay nadie en el espejo, miro y no sé qué horrible anciano hay al otro lado"».

Sin embargo, por desoladora que sea, considera la soledad tan necesaria para el escritor que no concibe su obra sin ella:

«¿Me ha ayudado la ceguera? Es conveniente que yo lo crea: me ha ayudado a centrarme a trabajar».

Cuando Soler Serrano le pregunta si daría su obra por haber conservado la visión, Borges contesta:

«No... qué importa no ver la superficie coloreada de las cosas». Así, una de las tareas primeras del escritor no es solo o principalmente dotarse de un espacio propio, sino aprender a vivir con la soledad de la que deberá extraer su literatura.

«La soledad es la grandeza y la miseria de este oficio. Una cosa fundamental para ser novelista es aprender a gestionar la soledad. La duda y la soledad son el lugar natural del intelectual y el creador. El proceso de reflexión es siempre solitario. Pero los novelistas somos los artistas que estamos más solos de todos. Porque puedes estar años sin terminar una novela, solo con algo que no es nada, que no existe», señala Almudena Grandes.

Sola con las carencias de tu adolescencia, como Almudena; solo con tu ceguera, tu madre muerta y el gato, como Borges; solo con tus inseguridades, como Baxter; solo con tus obsesiones, fantasías y demonios, como todos, que en eso consiste básicamente el oficio de escritor.

5

Cómo se gesta una obra

Miedo a la página en blanco

Quiero contarte algo que me da mucha vergüenza... He decidido darme un año (mucho me temo que —como vas a ver— va a tener que ser más) para sacarme ese libro que tú (insensata de ti) dices que llevo en mi cabeza; tomármelo en serio, vamos.

Tengo algo de material que, de momento, es inservible porque ignoro cómo juntarlo; no doy con un tono que me permita hilvanar y llegar a lo que mi editor (ya sabes que no es Jorge Herralde, pero tampoco yo soy un exquisito) quiere, es decir, trescientas páginas.

Así que me levanto cada día bastante antes de que salga el sol y aprovecho la calma para sentarme al teclado (no se lo digas a mi madre; ella cree que toco el piano en un puticlub de carretera) y cagarme patas p'arriba de pánico ante la pantalla en blanco. Ayer fue atroz, tanto que me di cuenta de que tenía que comprarme un bloc de notas y anotar lo que se me ocurre. El problema es que no tengo puta idea de cómo tiene que ser el producto final. Sé que no quiero una "narración autobiográfica", pero no sé lo que quiero.»

Es el *e-mail* de un amigo que lleva toda la vida preparándose para este momento. Cumplidos los sesenta, ha decidido ponerse a escribir la novela que lleva dentro desde su adolescencia, marcada por un viaje a la India a finales de los años sesenta. Se diría que su misma vida la ha vivido con la intención de poder ser escrita. Un raro, un emboscado, que ha pasado del viaje al encierro con los libros y con la música, con esa vocación de guardián de verdades esenciales que suele caracterizar a tantos escritores.

Tiene el tema, la materia prima, un montón de notas con episodios de su vida que le gustaría trasladar a la novela; ha leído, escrutado libros y autores más allá de lo imaginable, y hasta editor

(gracias a su trabajo de traductor que desde hace tiempo le vincula a una editorial), y, sin embargo, se encuentra incapaz siquiera de poner la primera palabra. Es el conocido pánico a la página en blanco que paraliza a tantos escritores antes de empezar su obra.

Ha leído lo suficiente para saber que con las veintiocho letras del alfabeto tanto puedes escribir *El Quijote* como «una mierda». Pero tampoco en ello se distingue mucho de otros novelistas que ya han pasado el rubicón de publicar, incluso con éxito.

La magnitud de la tarea que tiene por delante, tratar de convertir la obra imaginada en realidad, puede paralizar al escritor con más experiencia.

Las estrategias para romper el maleficio varían con cada escritor.

Cultivar la paciencia es una de ellas. La impaciencia hace que quisiéramos ver nuestra obra ya terminada, pulida, corregida, antes de poner la primera palabra.

El poeta José Hierro simplemente se dedicaba a esperar «con paciencia» a que los poemas llegasen a él, ha dicho en diferentes entrevistas.

Es lo mismo que hace José Saramago: «Esperar a que las ideas y las soluciones aparezcan», para lo que se requiere tanta paciencia como resignación. Saramago cree que es mejor renunciar a escribir cuando uno no tiene nada valioso que decir.

Perseverancia. Otros, tal vez la mayoría, no se resignan y ensayan una y otra vez diferentes formas de empezar, que rompen o borran antes de llegar al final del primer folio. Almudena Grandes, Juan José Millás, forman parte de ellos.

Osadía. Hemingway, quien al parecer sufría muy a menudo crisis de creación, se decía:

«No te obsesiones, basta con que pongas una palabra auténtica, solo una, para que el resto siga».

Auténtica o no, casi siempre el escritor comprueba que cuando se ha lanzado a la piscina y ha puesto la primera palabra en el papel o la pantalla, es decir, una vez ha roto el hielo, pierde el miedo y empieza a adueñarse de sus palabras. Y si la primera palabra no fue auténtica, siempre le queda luego la posibilidad de corregirla o cambiarla.

Por ello le contesto a mi amigo:

«No tienes edad —literaria, se entiende— para dedicarte a cultivar ese temor. Es imposible empezar sin algún grado de insensatez, mucho menos la primera novela, en la que hay que sentirse tan insensato como un adolescente. Deja la sensatez para el día siguiente. Cuando no te quede más remedio que corregir lo que has escrito.

La literatura es un acto en dos tiempos: el vuelco instintivo seguido de la reflexión y corrección. No hay que precipitarse y querer dar el segundo paso cuando todavía no has dado el primero. Paso a paso».

EL FOGONAZO INICIAL

¿Cómo y de dónde surge la idea inicial, el impulso de escribir una poesía, un cuento, una novela?

«Todas mis novelas nacen de una idea fuerte. No puede ser cualquier idea, una idea, sino la que yo siento como LA idea», cuenta Saramago, a quien siempre se le presentan como un fogonazo en los momentos más inesperados o intempestivos:

«Ensayo sobre la ceguera nace de preguntarme yo un día, mientras estaba esperando la comida en un restaurante, ¿qué pasaría si nos quedáramos todos ciegos? Otro día, en el avión, con Pilar, mi mujer, sentada al lado, mientras descendíamos hacia Brasilia, estaba yo mirando la aglomeración de pequeñas viviendas y gente pobre que había abajo, cuando de repente se me apareció la idea de la novela *Todos los nombres*. La que estoy escribiendo ahora y que se llamará *El hombre duplicado* —que no tiene nada que ver con la clonación, aclara el escritor—, surge mientras me afeitaba un día frente al espejo. A partir de esa idea-fuerza empiezo a imaginar la situación».

Cada novela «surge de forma diferente» para Espido Freire:

«Donde siempre es octubre, por ejemplo, se origina a partir de la idea de unir en un todo veinticinco cuentos que ya tenía. *Melocotones helados*, en cambio, nace a partir de una idea filosófica o existencial: qué ocurre cuando todo lo que nos identifica como individuo desaparece. Es una pregunta que me hago tras leer un anuncio de desplazados civiles en Bosnia en el que se cuenta que se

han quedado sin casa, sin su familia, sin posibilidades de hablar en su idioma. Aquello hace que me pregunte, qué queda de uno cuando eso sucede».

Dos mujeres en Praga, con la que ganó el premio Primavera 2002 de Espasa, se le ocurrió a Juan José Millás leyendo otro anuncio en *La Vanguardia*:

«En él un equipo de escritores se ofrecía a escribir biografías por encargo. El anuncio decía que era el mejor regalo que uno podía hacer a sus hijos o nietos. Me llamó la atención y lo guardé. Es algo que hago muy a menudo. Cuando leo el periódico siempre tomo notas, recorto cosas que no sé para qué voy a utilizar, pero que me obsesionan, con lo que pienso que algún significado tendrán para mí».

De entre el montón de papeles inclasificables e inclasificados que yacen sobre su mesa de trabajo sin encontrar destino definitivo, y que tanto pueden terminar siendo el tema de una nueva novela como en la papelera, saca un recorte con una noticia no menos inclasificable: «Indagaciones sobre la extraña fuerza de una hoja de papel arrugada», en la que se habla de los experimentos físicos sobre la resistencia a plegarse del todo del papel.

«A que es algo curioso. No sé qué haré con ella, pero la guardo porque hay algo en esta noticia que me parece muy sugerente», me dice Millás buscando con los ojos, si no mi complicidad, al menos mi comprensión ante algo a primera vista tan incongruente.

No todos los anuncios o noticias que le llaman la atención se convierten en novela. Solo cuando la idea toma fuerza y el significado aparece, Millás empieza a pergeñar su historia.

Así es como surgió también la tercera novela de Sara Rosemberg:

«Todavía no puedo explicarme a mí misma por qué me obsesionó tanto una de las noticias catastróficas que suelen salir en los periódicos y que llevaba por título “Las ranas de Dorset se están extinguiendo”. La leí, y mi imaginación se disparó. Ese disparo fue atrayendo imágenes como un imán y abriendo caminos. Al principio me parecía absurdo pensar que esa noticia tan nimia me preocupara tanto y se transformara en una metáfora poderosa del mundo en el que vivimos. En medio del desorden, de la maraña inicial, no podía dejar de escribir sobre esas endemoniadas ranas de Inglaterra. Ellas

dieron forma a mi temor, a mi gran angustia de vivir en un tiempo en el que la naturaleza se ha transformado en una bomba de tiempo en nuestras manos, en el que la especie parece estar estúpida y paradójicamente destinada al suicidio. Aparecieron las ranas de la infancia, el anfibio original, y en el lodo empezó a surgir la novela. Y a partir de ahí apareció, cómo no, la injusticia y la esquizofrenia del ser humano como telón de fondo».

Pero, a menudo, la idea principal sobre la que reposará la novela no se descubre hasta después de empezada.

Saramago pone como ejemplo la forma en que se le apareció el tema de *La caverna*:

«La idea de la caverna de Platón no nace al principio. Estaba en mitad de la novela escribiendo sobre un centro comercial cuando me di cuenta de que necesitaba situar por debajo esa caverna de Platón. Aquí tienes un ejemplo de cómo la idea fundamental puede surgir en el mismo transcurso de la escritura de la novela».

¿POR QUÉ UNA NOVELA?

«Cuando se me ocurre escribir sobre algo siempre sé si aquello es para un cuento o una novela. Lo sé de entrada. El tema te lo pide», dice Ana María Matute.

«No me impongo un género, no creo que eso sea una limitación, y ni siquiera dentro del territorio de la novela actual resulta posible definir el género. Pero se diría que cada interrogante se plantea con una forma de expresarse. Por eso, siento cuando una idea me llega en forma de teatro, de novela, de un cuento. O también de poema», señala Sara Rosemberg.

Pero no a todos los escritores esa idea o fogonazo inicial se les aparece asociada al formato o género en el que la desarrollarán.

Se parte de una idea. A menudo, ni eso: apenas de una intuición, un estado de ánimo, un sabor, un olor que nos mueve sin saber adónde conduce.

¿Por qué una novela y no un cuento, una poesía, una obra de teatro?, es la primera pregunta que se hace entonces el escritor.

Salvador Espriu dice a Soler Serrano que «no tengo mayor inclinación por ninguno de los géneros. Los géneros literarios son

intercambiables. Hay cosas que pueden y deben decirse en prosa y otras en verso. Pero se pasa de un género a otro sin solución de continuidad intelectual».

George Eliot, según se cuenta en el prólogo de *Silas Marner* (Penguin Books), pensó primero en escribir las ideas que le venían a la cabeza en verso: «Me pareció que la historia se acomodaba mejor a un tratamiento métrico que a prosa». Pero lo desestimó al darse cuenta de que en verso «el humor no podría jugar el mismo papel». Y es que el humor tanto como la poesía son ingredientes esenciales de este libro que rompe con los esquemas de la novela de crítica social.

También Alberto Moravia duda y cambia de género al empezar a escribir la que finalmente se convertirá en una de sus novelas más célebres:

«*La romana* nació como un relato corto para ser publicado en un periódico. La empecé el 1 de noviembre de 1945 con la intención de que no tuviera más de tres o cuatro folios, tratando las relaciones de una mujer y su hija. Pero sencillamente seguí escribiendo, y cuatro meses después, el 1 de marzo, había terminado el primer borrador» *(Writers at Work)*.

Lo que no quiere decir que puedan escribirse de la misma manera o puedan ser portadores de los mismos contenidos unos géneros que otros.

Una vez escogido el género, este marca el desarrollo del tema.

«En la poesía encontré la manera de quintaesenciar mi pensamiento. Construía las poesías en la cama, de noche; las archivaba mentalmente y las escribía a la mañana siguiente. Escribía en verso porque el ritmo incluso físico de escribir en prosa es muy distinto al que impone el verso. Hay además una cuestión de tiempo. Cuando falleció mi padre yo estaba al frente de la notaría y no me sobraba tiempo. Escribir versos de noche marca un ritmo diferente al de la prosa, que requiere más constancia, dedicación y tiempo», expone Salvador Espriu en *A fondo*.

«Escribir una novela es pegar ladrillos. Escribir un cuento es vaciar en concreto», dice Gabriel García Márquez en su artículo «¿Todo es un cuento chino?», publicado en *El País* (5-XI-2000). Trataba así de explicar «las diferencias entre dos géneros literarios

distintos y, sin embargo, confundibles». Y es que lo que diferencia al cuento de la novela no es la longitud del texto, como se cree, sino el propósito: «Un cuento es una flecha en el centro del blanco y una novela es cazar conejos».

Así tenemos cuentos tan cortos como ese de Augusto Monterroso que dice «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Y tan largos como *Los duelistas* de Joseph Conrad, de más de 120 páginas.

García Márquez explicaba así las reglas propias por las que se rige cada género:

«La intensidad y la unidad interna son esenciales en un cuento y no tanto en una novela, que por fortuna tiene otros recursos para convencer. Por lo mismo, cuando uno acaba de leer un cuento puede imaginarse lo que se le ocurra del antes y el después, y todo eso seguirá siendo parte de la materia y la magia de lo que leyó. La novela, en cambio, debe llevar todo dentro».

Como ejemplo, el premio Nobel cita dos joyas del género: *La pata de mono*, de W. W. Jacobs, y *El hombre en la calle*, de Georges Simenon. Un cuento este al que compara con «el muy antiguo y nunca superado *Edipo Rey* de Sófocles, un drama griego que tiene la unidad y la tensión de un cuento, en el cual el detective descubre que él mismo es el asesino de su padre».

«El cuento parece ser el género natural de la humanidad por su incorporación espontánea a la vida cotidiana. Tal vez lo inventó sin saberlo el primer hombre de las cavernas que salió a cazar una tarde y no regresó hasta el día siguiente con la excusa de haber librado un combate a muerte con una fiera enloquecida por el hambre. En cambio, lo que hizo su mujer cuando se dio cuenta de que el heroísmo de su hombre no era más que un cuento chino pudo ser la primera y quizá la novela más larga del siglo de piedra», concluye García Márquez. El cuento, que no acepta digresiones, distracciones, rodeos o recovecos en los que entretenerse; en el que cuanto más desnuda de adornos aparezca la idea central, mejor; invita a ser escrito de un tirón, guiado por la trayectoria limpia de esa flecha que apunta al blanco. Otra cosa es la novela, que casi siempre, por no decir siempre, requiere un tiempo de maduración y una serie de decisiones técnicas previas.

La técnica se inventa

Entre los secretos mejor guardados por los escritores están sus recetas culinarias, aquellos trucos, picardías que se reservan para seducir al lector.

Por ello, no hay nada que despierte mayor curiosidad entre los estudiantes y aspirantes a escritor.

¿Qué técnica utiliza para sus novelas?, probablemente es la pregunta que han escuchado más veces los escritores.

«Es mejor que un novelista se dedique a la cirugía o a construir casas si lo que le interesa es la técnica. No hay una forma mecánica de escribir. No hay atajos. Solo puedes aprender a partir de los propios errores», contesta Faulkner cuando le hacen la pregunta *(Writers at Work)*.

«¿Quiere decir con ello que niega la validez de toda técnica?», insiste el entrevistador.

«En absoluto. A veces la técnica se apodera del sueño antes de que el mismo escritor se ponga manos a la obra. De forma que cuando se pone a escribir todo lo que tiene que hacer es ir juntando los ladrillos de la mejor forma posible», afirma Faulkner.

«Todo novelista debería inventar su propia técnica, es de lo que se trata. Cada novela digna de tal nombre es como otro planeta, ya sea grande o pequeño, que tiene sus propias leyes, su fauna y su flora. Así, la técnica que emplea Faulkner sin duda es la mejor para representar el mundo de Faulkner, y la pesadilla de Kafka ha creado sus propios mitos que la hacen comunicable. Benjamin Constant, Stendhal, Eugène Fromentin, Jacques Rivière, Radiguet, cada uno ha utilizado técnicas diferentes, se ha tomado libertades diferentes, y se ha puesto diferentes tareas. La obra de arte, ya lleve por título *Adolphe, Lucien Leuwen, Dominique, El diablo en el cuerpo* o *A la búsqueda del tiempo perdido*, es en sí misma la solución al problema de la técnica.» Así describe su visión de la novela François Mauriac en un artículo en la revista literaria *La Table Ronde* de agosto de 1949.

Cuando poco después Mauriac era entrevistado por el director de esa misma revista, Jean Le Marchand, el escritor francés añadía:

«Creo que los jóvenes novelistas de ahora están demasiado

preocupados por la técnica. Creen que una buena novela debe observar ciertas reglas impuestas desde fuera. Pero esta preocupación es un obstáculo y una limitación que los coarta en su proceso creativo. El gran novelista no depende de nadie más que de sí mismo. Proust no se parece a ninguno de sus predecesores y no tiene, ni puede tener, sucesores. El gran novelista rompe su molde; solo él puede usarlo. Balzac creó la novela "balzacquiana", su estilo es solo apropiado para Balzac. Hay una relación estrecha entre la originalidad de un novelista en general y la cualidad personal de su estilo. Un estilo prestado es un mal estilo. Los novelistas estadounidenses, desde Faulkner a Hemingway, han inventado un estilo para expresar lo que ellos han querido decir —y es un estilo que no pueden pasar a sus seguidores».

Por ello, según asegura en la misma entrevista recogida por *Writers at Work*, Mauriac trata de escribir haciéndose pocas preguntas: «Durante todo el tiempo que he estado escribiendo novelas, muy pocas veces me he preguntado sobre la técnica que estaba usando. Cuando empiezo a escribir no me paro a preguntarme si estoy interfiriendo como autor demasiado directamente en la historia, o si sé demasiadas cosas de mis personajes, o si debo o no juzgarlos. Escribo con una inocencia total, espontáneamente. Nunca he tenido una noción preconcebida de lo que puedo o no puedo hacer. Si ahora me planteo este tipo de cuestiones es porque me las plantean los demás, porque están presentes todo el tiempo a mi alrededor» *(Writers at Work»)*.

Igual de desconfiado se muestra Norman Mailer:

«Creo que la técnica consiste solo en una serie de estaciones en el camino. La veo como un perro sambernardo con una pequeña botella de coñac colgada al cuello. Cuando te encuentras con verdaderas dificultades, lo que te puede salvar como novelista es tener la suficiente técnica como para mantenerte en caliente el tiempo suficiente hasta ser rescatado. Claro que esto es precisamente lo que impide a los buenos novelistas convertirse en grandes novelistas. Por ello, soy un poco escéptico con respecto a la técnica. Creo que hay una mística natural en toda novela que es más importante que la técnica... La técnica es lo que te protege de enfrentarte a una realidad que se expande y expande hasta confrontarte con el abismo. La técnica es como una evasión de las

responsabilidades del novelista. Creo que esa adoración de la técnica se convierte en la religión de la literatura para un vasto número de escritores que están a medio camino entre la mediocridad y el talento. Pero también creo que es fatal para alguien que tiene una gran ambición y posibilidades de convertirse en un gran escritor. La técnica es una especie de saco con procedimientos, trucos, habla, ejercicios formales, superestructuras simbólicas; en suma, metodología. Es el compendio de lo que has adquirido de otros. Puesto que los grandes escritores comunican una visión de la existencia, otro no puede copiar sus métodos. El método está emparejado a la visión que tienes de la realidad que te propones representar... En el momento en que copias el estilo de pensamiento de otros escritores, necesitas técnica para pegar ladrillos».

Mantenerte en forma como escritor no consiste en aprender técnica, sino en «desarrollar y ampliar la propia conciencia» del mundo y la existencia, dice Norman Mailer en la misma entrevista. Proclama que la tarea del escritor es ir hasta el límite:

«Demasiado a menudo, los escritores a los que les falta la valentía para arriesgarse en lo desconocido se refugian en la técnica. ¿De qué tienen miedo? Tal vez de descubrir lo innoble dentro de uno».

Jean Cocteau asegura en otra entrevista recogida en el mismo libro que la idea del arte como revolución permanente es la mayor influencia que Picasso ejerció sobre él:

«Picasso no tiene teorías, no puede tenerlas, porque su creación termina en sus muñecas. Su mente no interviene».

Y, sin embargo, el resultado final debe ser una obra de arte, sea un cuadro o una novela, que deberá responder a una serie de leyes propias.

Y de ahí las dificultades de decidir por dónde empezar. Puedes saber de qué tratará tu novela y ser muy consciente de todo aquello que ha de tener para que sea una buena novela. Pero no hay un método que por sí solo sea capaz de llevarte paso a paso de la primera palabra a la última; no hay recetas únicas para encarnar el tema en un argumento y unos personajes; para disponer y ordenar los distintos elementos dentro del texto. Cada autor descubre sus recetas y su método solo con la práctica. Por ello, serían necesarios

tantos tomos como nombres de libros y escritores figuran en la historia de la literatura para podernos ocupar del proceso seguido para cada obra. Pero hay una serie de decisiones y pasos que parecen comunes en la gestación de toda novela.

TIEMPO DE MADURACIÓN

«La novela no es algo de hoy para mañana. Llevo más de veinte años preparándome para una novela que se llamará algo así como *Elogio de Francisco Miranda*, en la que se recupera la figura de ese personaje frente a Bolívar. La tengo en la cabeza; sé que será una novela larga, densa, de pensamiento, muy al estilo de la novela centroeuropea, sobre la América Latina que pudo ser y no fue.» Según Armas Marcelo, las demás novelas que ha escrito por el camino son en realidad como una especie de preparación para esa gran novela que lleva dentro.

Hemos visto que también Rosa Regàs venía dándole vueltas a la idea de *Luna lunera*, desde mucho antes de convertirse en escritora.

Poco después de que se le apareciera ante el espejo la idea de *El hombre duplicado* en otoño de 2001, Saramago estaba ya escribiéndola. En cambio, lleva muchos años preparándose, indagando en archivos de su pueblo, para eso que tiene que ser una especie de «autobiografía» de su infancia y adolescencia.

Desde que surge la idea inicial hasta que se ponen las primeras palabras sobre el papel pueden pasar días o años, a veces toda una vida. La novela no es como un feto humano, con un periodo fijo de nueve meses de gestación. Cada una, como cada especie, tiene su tiempo propio de gestación e incubación, que puede ir de un mes, como el pollito de una gallina, a tantos años como llevaría despertar el huevo de un dinosaurio.

Así lo ilustra Saramago:

«Cuando tienes la idea, puede decirse que tienes ya el continente, pero no es más que eso. Ahora tienes que inventarte el contenido. Esa idea puede ser resumida en cuatro palabras, es solo el embrión, la semilla, de la que tiene que desarrollarse lentamente la novela. Pero yo no me fuerzo diciendo a ver qué puedo sacar de aquí. Todavía no me pongo a escribir ni anotar nada. Dejo que vaya

madurando, creciendo, tomando cuerpo lentamente en mi cabeza. Al cabo de dos semanas, un mes, dos meses, años tal vez, solo cuando tengo un desarrollo más claro y los diferentes elementos han ganado coherencia dentro de mí empiezo a tomar notas para no olvidar».

El cuaderno, lugar de paso

«Cada vez que emprendo una novela, empiezo un nuevo cuaderno. Es como un acto propiciatorio.» Almudena Grandes saca de un cajón una colección de cuadernos, todos ellos de diseño, tapas, tamaño, colores y hasta país de procedencia diferentes, destinados a cada trabajo:

«Empecé a llevar un cuaderno con *Las edades de Lulú*. La escribí mientras trabajaba en Anaya. Lo llevaba en el bolso y cuando se me ocurría una idea lo sacaba. Anotaba ideas sobre la estructura que iba a tener el libro, por dónde iba, qué me faltaba por meter. Desde entonces esas anotaciones se han hecho cada vez más sistemáticas, así que siempre llevo un cuaderno conmigo. Tengo un cuaderno donde anoto las ideas para posibles novelas; son ideas pequeñas, sugerencias, que luego van cambiando. A partir de que una idea crece la paso a otro cuaderno donde solo voy a tomar anotaciones relacionadas con esa idea. En él voy anotando todo lo que se me ocurre, ideas para la estructura, bocetos de diálogos... Cuando termino la novela abandono el cuaderno que le estaba destinado, aunque no lo haya terminado».

Almudena abre uno a uno sus cuadernos, mostrándome las características de cada uno, la novela que se gestó en él, como si se tratara de una preciosa colección de mariposas o muñecas de porcelana, preciadas posesiones del niño que descubre en sus juguetes lo primero que puede considerar como algo propio e intransferible. Un gusto por el objeto que hace fácil a sus amigos saber qué le regalarán por su cumpleaños o le traerán de un viaje:

«Soy muy fetichista con mis cuadernos, me gustan mucho, tengo muchos y los fecho».

Es también en un cuaderno donde Espido Freire hace una especie de maqueta previa de sus novelas.

De un armario donde guarda sus objetos de escritorio saca unos

cuadernos que parecen el trabajo manual de un niño en clase: una especie de *collage* con notas a mano, fragmentos de noticias, recortes de fotos de revista, a los que ella llama su «agenda paralela», una especie de mundo fantástico propio de donde brotan las ideas para sus novelas. Las fotos son de paisajes idílicos, modelos sacadas de anuncios o revistas, vestidas como para ir a la ópera o a una fiesta o contemplando el atardecer del brazo de un apuesto galán. «Ves, la protagonista de mi última novela está inspirada en estas imágenes. Así voy imaginándome y creando al personaje», me dice, recorriéndolos con el dedo página a página.

No llega a abrirme sus cuadernos Rosa Regàs, porque se ha hecho tarde tras dos horas de entrevista, pero no parece dispuesta a dejarme marchar sin reclamar mi atención hacia esos cuadernos bien alineados que guarda en uno de los estantes. Como una continuación de esas libretas de niña donde anotaba reflexiones, citas, en ellos anota ahora las «ideas para mis novelas».

Son cuadernos donde aguarda la gran novela que todo novelista tiene siempre pendiente de escribir. Igual que esos de tamaño folio en los que Juan José Millás va anotando de todo, mientras lee el periódico, mientras medita sobre una novela, mientras escribe. Así, al lado de una noticia o de una reflexión filosófica, puede aparecer un diálogo, una idea, una escena que tanto puede servir para esta como para otra novela:

«Cuando estoy en proceso de preparación de una novela tomo muchas notas que en apariencia nada tienen que ver la una con la otra. Pero sé que en algún momento todo eso acabará recorrido por un hilo conductor que todavía no veo y tomará una unidad», explica Millás pasando páginas.

El cuaderno es para muchos autores lugar de paso entre la novela imaginada y la real. Es allí donde se desarrolla su proceso de preparación; donde tiene lugar la primera tentativa de anclar en palabras algo tan inasible como la intuición; donde ve por primera vez escritas sus ideas, primeros diálogos, rasgos de los personajes en forma de bocetos.

Ahora bien, ¿cuántas notas hay que tomar, cuántos cuadernos hay que llenar antes de escribir la primera frase del primer capítulo en el ordenador?

Para Norman Mailer el proceso de preparación «varía con cada libro»:

«Para *Los desnudos y los muertos* tenía un archivo lleno de notas, y un largo *dossier* sobre cada personaje. Mucha de la información no fue a la novela, pero el exceso de notas me hacía sentir más seguro con cada personaje. Incluso tenía gráficos para señalar qué personajes todavía no habían tenido una escena con otros personajes» *(Writers at Work)*.

Hay escritores con naturaleza de rumiante empedernido frente a otros más impetuosos. Novelistas que se demoran en el proceso de maduración, a la espera de que algo instintivo les dé la señal de partida en alguna dirección.

Pero el exceso de notas a veces no es más que una forma de dilación, de posponer el momento fatídico de pasar de la idea al acto.

EL ARRANQUE

«Antes de sentarme a escribir un libro ya lo tengo dentro, muy dentro de mí, he dado vueltas a la idea, he dejado que madure; pero lo que más me cuesta cuando me siento a escribirlo es el arranque, el tono. *Primera memoria*, por ejemplo, es un libro del que me costó muchísimo el arranque. Probaba en tercera persona, sin darme cuenta de que debía ser en primera persona. Hasta que, de repente, surgió la frase “mi abuela tenía el pelo blanco”, y de ahí ya siguió el resto», cuenta Ana María Matute.

Algo parecido le sucede a Saramago:

«Para mí todo nace a la vez en mi cabeza. Pero lo que más trabajo me da es la primera página. Mientras no oiga lo que estoy escribiendo, el libro no arranca. Tengo que sentir que lo que estoy escribiendo es algo que estoy diciendo, y sobre todo que el lector lo perciba como si lo estuviera diciendo yo. Y para ello tengo que saber a la hora de escribir si lo estoy oyendo yo mismo. Esto es lo que más me cuesta. Pero cuando tengo el tono, el estilo nace al mismo tiempo, con más o menos humor, ironía, dramatismo».

También a Rosa Regàs:

«Tengo una idea. Quiero hablar, por ejemplo, sobre la dependencia del amor, o, como en la última, sobre las personas que

no están contentas con lo que son. Empiezo con una situación, una conversación, dialogo algo, voy probando, buscando mi voz, la voz de la novela, tratando de encontrar el tono. Pero esto es lo que más me cuesta, saber quién va a contar la historia, qué tono va a tener, ¿irónico?, ¿desesperado?, ¿conformado?, ¿una mezcla de varios? Nunca lo sé al principio, así que escribo y escribo, pruebo y pruebo, hasta dar con él».

A Millás:

«Dices, joder, no logro arrancar porque no doy con el tono, pero a veces es porque no sabes desde dónde intentas contar la historia. No es tanto el tono lo que te cuesta encontrar como el punto de vista. Porque el tono va muy ligado al punto de vista».

Es lo que le lleva a iniciar en ocasiones varias veces la misma novela:

«Si en los primeros cuarenta folios no se te aparece muy claro el punto de vista, malo, porque eso no va a ninguna parte. Muchas veces te aparece en el folio cuarenta, te das cuenta de que lo que has escrito hasta ahí es todo equivocado y tienes que empezar de nuevo. Pero entonces vuelves a empezar con un placer enorme, porque ya sabes desde dónde vas a contarlo».

Millás pone como ejemplo el caso de su última novela:

«Empecé *Dos mujeres en Praga* tres veces. Me obsesionaba la idea de alguien que acude a un profesional de la escritura para decirle voy a contarle mi vida, porque aquello no será más que una representación ficticia de su vida. Probé en primera persona, desde la mujer que cuenta su vida; luego en tercera, desde el punto de vista del biógrafo. Me salía demasiado complicada. Yo quería que la complejidad estuviera detrás de una aparente sencillez. Fui dándole vueltas, hasta que encontré el punto de vista desde el que está narrada. Es desde un periodista al que, de casualidad, le llega la historia».

También para mí fue la mayor dificultad con la que me encontré al escribir *Mandala*, aquella que más tiempo me costó resolver, que me llevó a leer más libros en busca de una solución. Tenía el argumento en la cabeza. Tenía las escenas, los personajes. Pero era incapaz de encontrar el lugar desde el que iba a narrar todo aquello. Cuando probaba en primera persona, para narrar desde la subjetividad de la protagonista, no funcionaba a la hora de contar

grandes cabalgadas históricas, aspectos de la sociedad de su tiempo que me proponía incluir en la novela. Y al revés, cuando recurría a la tercera persona o a un narrador omnisciente, me resultaba imposible transmitir esa búsqueda interior que lleva a la protagonista a la India. Me interesaba además ver la situación desde otras subjetividades al margen de la protagonista y narradora principal, lo que me hizo probar con utilizar el tú. Pero cualquier punto de vista me permitía transmitir solo un aspecto parcial de la novela que tenía en la cabeza, así que a base de probar descubrí la forma de compaginar más de un narrador, en tercera y en primera persona, cambiando de foco según las necesidades.

¿QUIÉN NARRA?

«Tengo una idea que tal vez sonará a superstición. Estoy convencida de que todo escritor nace en forma de un tipo de narrador, que puede ser en primera o en tercera persona. Yo soy de los de primera persona. Siento que cuando escribo desde este punto de vista la historia fluye naturalmente a través de mí. Y que cuando la escribo en tercera, es como si tuviera que traducirla. Por ello, puedo escribir en tercera persona, incluso en tercera omnisciente, pero siento que debajo subyace el narrador en primera persona», sostiene Almudena Grandes. Es lo que probablemente hace de *Las edades de Lulú*, escrita en primera persona, una novela tan viva que parece una traslación directa de las vivencias de la autora, aunque no lo sea.

Me pregunto si la llamada «literatura de vivencias» reclama preferentemente un narrador en primera persona, puesto que te invita a introducirte en la subjetividad del personaje y mirar de cerca una realidad psíquica y emocional que se intenta desmenuzar a los ojos del lector; mientras que la fantástica, que precisamente pretende llevarnos a otra realidad, reclamaría con preferencia un narrador en tercera, lo que permite una distancia de lo narrado parecida al cuento que deja mucho espacio para fantasear. Se lo comento a Ana María Matute.

«No hay reglas fijas —me dice—. Es verdad que *Olvidado rey Gudú* o *Aranmanoth* están escritas en tercera persona. Pero *La torre vigía*, también situada en la época medieval y con muchos

elementos mágicos, está en primera persona. Es un proceso muy misterioso por el que cada novela te reclama un punto de vista.»

El narrador o el punto de vista desde el que contará la historia está tan relacionado con el tema como con los personajes en los que la encarnará. Hay temas que solo pueden abordarse desde el yo de un personaje, como hace Thomas Bernhard al tratar de mostrarnos lo parcial que es toda representación de la realidad, narrando desde la extrema subjetividad de una mente neurótica. En Henry James, aunque lo más habitual es que narre en tercera persona, el foco o punto de vista desde el que se nos muestra la historia suele pasar de un personaje a otro. James Joyce en *Ulises* cambia con la misma agilidad de narrador como de punto de vista —pasando de la primera a la tercera persona y del discurso consciente al monólogo interior según le conviene—. Al tiempo que en *La modification* de Michel Butor la segunda persona suplanta a la primera en el monólogo interior. Así, el uso de la primera, segunda o tercera persona, está estrechamente relacionado con el punto de vista, pero las combinaciones son múltiples. Es algo que a veces se revela al escritor con el tema como parte de un todo prefigurado de antemano. Pero no siempre sucede así. Es entonces cuando empieza toda la búsqueda de esa voz a base de probar una y otra vez con diferentes enfoques.

Lo que hace del punto de vista el aspecto de la novela que más sigue obsesionando a escritores como Juan José Millás:

«Ese espacio misterioso, complicado, raro desde el que se cuenta algo es aquel en el que todavía quedan más zonas oscuras, pese a estar tan investigado en la novela. La pregunta que me hago es si esa voz que utilizas como narrador no debe dar la respuesta a por qué cuentas esa historia».

El escritor madrileño se queda mirando al cielo que se cuela por la ventana de su buhardilla, como si buscara ahí respuesta a un tema que lleva mucho tiempo dándole vueltas:

«Decidir el lugar desde el que se narra suele ser lo más difícil, porque es precisamente el eje sobre el que gravitará toda la obra. En la novela del siglo XIX se utilizaba el narrador omnisciente simplemente porque desde algún sitio se tenía que contar, de igual forma que otros narradores en tercera o primera persona que le han

sucedido. El narrador ha sido tratado durante mucho tiempo solo como una convención necesaria. Pero ya no es así. El narrador tiene además que decir por qué nos cuenta esa historia. Creo que al escoger un punto de vista siempre tienes qué preguntarte por qué le interesa esa historia al narrador desde el que has decidido contarla. No quiero decir que lo explicite. Pero la novela, directa o indirectamente, tiene que encargarse de responderlo».

La respuesta solo la encuentra el autor dentro de sí mismo, porque, en última instancia, es el autor el que escoge las historias en función de sus intereses y obsesiones, sostiene Millás:

«Cuando decides contar una historia es porque indirectamente estás contando la tuya. Por objetivo u omnisciente que sea el narrador, cuando te compara un atardecer con un cuadro de Velázquez te está diciendo ya algo del autor: que sabe quién es Velázquez, que quizá además es madrileño y conoce bien el Museo del Prado. Por aséptico que sea el punto de vista adoptado, el autor siempre te está dando información de sí mismo. Por ello, no puede escapar de responder a la pregunta ¿por qué cuenta usted esto y lo cuenta desde ese narrador? No puede escapar diciendo ah, es cosa del narrador, y el narrador es solo una convención».

Le pregunto si todas las novelas y relatos que al llegar a la palabra fin nos defraudan, se nos antojan gratuitas, innecesarias, banales es porque fallan a la hora de dar esa respuesta que las justifica.

«Tal vez», me contesta, pensativo, Millás.

Antes que Almudena Grandes y Millás, Norman Mailer vincula ya el punto de vista tanto a la personalidad del autor como con lo que el autor tiene que decir:

«Después de leer a Forster cambió por completo mi idea sobre el punto de vista. Aunque Forster no ha escrito nunca una novela en primera persona, tuvo tanto impacto en mí su idea de la personalidad, que ya no podría seguir escribiendo en tercera persona. Forster tenía una visión desarrollada del mundo; pero yo no. Sentí que nunca sería capaz de escribir en tercera persona hasta que desarrollara una visión coherente de la vida».

La constatación de que el novelista no es ni puede ser Dios ha llevado a un abandono progresivo de la tercera persona

omnisciente, dando paso a narradores en los que cada vez es más visible la mirada del autor.

Todo el mundo sabe que el autor es quien escribe la novela. Precisamente por ello, trata de situarse en la piel de otro —ya sea un personaje de dentro de la novela o desde un narrador omnisciente a la manera de la novela del XIX que lo sabe todo como Dios—, para que podamos leer la historia que nos cuenta como algo separado de quien la está escribiendo.

El narrador es ese instrumento, pieza, en forma de personaje visible o invisible dentro de la novela, que permite al escritor separar lo que es de lo que cuenta. En otras palabras, libra a la novela de las intromisiones de autor, un elemento extraño que destruye la ilusión novelesca, lo que ha sido considerado durante mucho tiempo como el pecado más grave que puede cometer el escritor.

Pero, estando tan ligada la actividad artística a la transgresión de formas y convenciones, y siendo la figura del narrador una convención literaria más, es tal vez lo que más incita a investigar nuevas formas de transgredirla, indagar hasta dónde aguanta la ilusión novelesca.

«Las teorías sobre el narrador recorren la historia de la literatura. El error ha sido olvidar la persona del autor», sostiene Saramago cuando le comento que llegué al final de *Ensayo sobre la ceguera* buscando el personaje desde cuyo punto de vista había sido narrada la novela, sin encontrarlo.

«No se puede olvidar que hay un señor o una señora que han estado escribiendo la novela, que aquello ha estado escrito por una persona. Cuando yo digo que el narrador es una ficción más, es porque sea o no visible se trata siempre de un personaje más de una historia que no es la suya. Así, si me preguntas desde qué narrador me he colocado para escribir *Ensayo sobre la ceguera* o cualquier otro libro, te diré que yo me coloco siempre desde el punto de vista de alguien que tiene algo que contar. Nada más. Llámalo a eso narrador o lo que sea. Para mí es indiferente. El narrador se definirá en el propio transcurso de lo narrado, no hay por qué encarnarlo en un personaje o punto de vista. Hasta el narrador omnisciente puede reducirse al autor, ya que aunque haga parecer que nos cuenta la historia desde el punto de vista de alguien que lo sabe todo como

Dios, en realidad nos la cuenta solo desde lo que conoce el autor de la novela.»

Todo el empeño de la fabulación va dirigido a trasladarnos al mundo de los acontecimientos narrados, y para ello el autor utiliza todos los recursos disponibles para ocultar la presencia de la mano que escribe. De forma parecida a lo que hacen los que manipulan los teatros de marionetas. Pero para qué seguir fingiendo, me decía ahora Saramago. Para qué empeñarse tanto en ocultar la mano que mueve las marionetas:

«El narrador no es más que un instrumento que anda por allí en medio, que se puede usar de distintas formas. Por ello yo no tengo inconveniente en que su voz se confunda con la del autor en determinados momentos, o que sea el autor el que tome la palabra eclipsando al narrador».

«A la hora de analizar una obra puedes decir aquí está el narrador, que aquí se comporta de una forma determinada, aquí de otra; aquí es un personaje visible de la narración, aquí una voz externa a ella. Todo eso vale. Aclarará a muchas personas el sentido, objetivo o propuesta de la novela. Pero tal como yo concibo la novela es lo narrado lo que te va diciendo en cada momento desde dónde aquello se narra. Y, en último término, siempre está la persona del autor.»

Persona del autor que se oculta y a veces emerge como una voz más en medio de esa especie de «narrador colectivo que no sabes dónde está», que utiliza el escritor portugués en sus novelas.

Así pues, la presencia del autor, hasta ahora tapada, ignorada, siempre está ahí, gravitando en algún lugar. Por ello, parece haberse puesto de moda hoy destaparlo, eclipsando o usurpando de forma visible y evidente el lugar del narrador. Es lo que hacen Javier Marías en *Negra espalda del tiempo* o Javier Cercas en *Soldados de Salamina*, o también, en menor medida y en forma de personaje secundario, Juan José Millás en su última novela *Dos mujeres en Praga*.

Mucho antes que ellos, ya en 1914, Unamuno en *Niebla* pone al autor —o, al menos, a alguien que se hace pasar por don Miguel de Unamuno— a hablar y discutir con sus personajes dentro de la novela.

¿Hasta dónde puede introducirse el autor en la narración sin romper la ilusión novelesca, sin que el relato literario quede perturbado por las opiniones, biografía del autor?

En la capacidad de introducirse como un personaje más en la narración, nos dirán la mayoría de ellos. «Cuando entras en el juego es para mentir», señala Millás.

Javier Marías contaba en su conferencia en Bilbao que lo que distingue una novela basada en datos biográficos de una biografía es que mientras el autor de unas memorias se propone convencernos de que lo que narra le sucedió en realidad, el autor que construye su narración sobre datos autobiográficos debe convencernos de lo contrario: que aquello es ficción.

Lo que convierte esos datos o elementos autobiográficos en parte del juego, una ficción más sobre la que se sustenta la novela, ya que ese personaje, aunque se llame igual que el autor, solo finge ser el autor. Y una vez introducido en la novela, se llame Miguel de Unamuno, Javier Cercas o Juan José Millás, pasa a ser un personaje tan de ficción como si se llamara Lord Jim o Benito Cereno. Aun cuando el personaje que narra dentro de la novela tenga el mismo nombre y datos biográficos del autor, este aparece desdoblado, de forma parecida a como cuando alguien nos cuenta una historia que le sucedió en el pasado: por una parte, vemos a nuestro amigo hablando ante nosotros, y por otra, lo vemos en nuestra imaginación como alguien separado, cuyas aventuras tienen lugar en otro espacio y tiempo anteriores. Por lo que acaso tiene más de ingenio o ardid literario que de ruptura con la forma de narrar. A la postre, no deja de ser otra fórmula o convención sobre la que sustentar el punto de vista.

Armas Marcelo, otro escritor que con su próxima novela, *Viaje a Sicilia*, trata de situarse e indagar en ese terreno fronterizo entre realidad y ficción, sostiene que solo «estamos asistiendo al intento de rescatar para la novela española actual una corriente del realismo que viene desde *El Quijote*, pasando por Balzac, Joyce o el cine de John Huston. Lo único nuevo es que antes lo real se tapaba y disimulaba, y ahora se expone».

El final, para empezar

«Nunca sé cómo voy a terminar hasta que pongo la última palabra. Solo sé que tengo que ir de Madrid a Barcelona, del inicio al final de un trayecto.» Un final que, sin embargo, Saramago solo es capaz de reconocer cuando siente que ha llegado a destino:

«Sé que he llegado al final de la novela solo cuando siento que la idea inicial y la novela han llegado a su máximo desarrollo, ya no hay nada más que decir, no puede crecer más; entonces me digo: aquí se acabó, y pongo la palabra "fin"».

También Millás parte sin destino conocido:

«A mí, el final puede aparecérseme en cualquier momento, al principio, en medio o al final».

Otros autores, en cambio, no sabrían empezar sin visualizar antes adónde se dirigen:

«El final lo veo desde el principio. Lo tengo que saber para tirar adelante», me decía Rosa Regàs.

Igual que Ana María Matute:

«Tanto como me cuesta el principio, el final lo tengo siempre muy claro, incluso antes de empezar. Me interesa mucho el final. Pienso que mis libros no se entienden bien hasta la última palabra, la que hace de broche o cierre a toda la historia».

Son autores que al empezar visualizan casi de forma simultánea principio y final, como si éste fuera el blanco al que deben dirigir la flecha que sale desde el primer párrafo.

Y es que, sea cual sea el camino o la forma elegida, al leer la palabra FIN uno debe tener la sensación de que lo que antecede forma parte de un todo coherente; que la novela, cuento o poesía podría abrirse al revés, de la última palabra a la primera; que en el final del libro está la llave que venimos buscando a lo largo de toda la historia para una comprensión completa de esta. Principio y fin están unidos. Lo que hace una obra redonda es la correspondencia del final con el inicio. Aunque escribas guiado solo por la intuición, sin saber adónde te lleva la historia, nada te exime al llegar al final de tener que dar cuenta de la pregunta ¿ha respondido a las expectativas, cuestiones planteadas desde el primer párrafo?

Por ello, aunque el final es lo último que se lee, no siempre es lo último que se escribe.

DEL TEMA…

Una vez has definido y apuntalado algo tan confuso y engañoso como es el punto de vista, has encontrado la voz, el tono, se puede decir que por fin has arrancado, lo que no es poco. Si además tienes el final, la meta a la que te diriges, más claro y diáfano debería presentarse el camino. Pero no siempre es así.

¿Cuál será y cómo desarrollaré el argumento?, se pregunta en estos momentos el autor, lo que puede llevarle a perderse en toda una serie de peripecias, situaciones más y más rocambolescas imaginadas para sus personajes, olvidándose de lo principal: el tema. Es decir, aquello de lo que queremos escribir, y que no es otra cosa que lo que nos interesa más profundamente de la historia que queremos indagar y contar.

El tema es lo que más directamente vincula la narración con las obsesiones del novelista.

Vargas Llosa nos ilustra sobre ello:

«El novelista no elige sus temas; es elegido por ellos. Escribe ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente. Y, en todo caso, incomparablemente menor que en lo que concierne a la forma literaria, donde, me parece, la libertad —la responsabilidad— del escritor es total. Mi impresión es que la vida [...] le inflige los temas a través de ciertas experiencias que dejan una marca en su conciencia o subconsciencia, y que luego lo acosan para que se libere de ellas tornándolas historias» *(Cartas a un joven novelista)*.

El argumento de *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa, está basado en la historia del dictador Trujillo, pero esta no es más que una excusa para desarrollar un tema o problemática filosófica que obsesiona al autor, como es el ejercicio del poder y la tiranía, tema que ya desarrolla en su primera novela, *La ciudad y los perros*.

Rosa Chacel cuenta en *A fondo* cómo los más variados argumentos de sus narraciones suelen girar en torno a un mismo tema:

«La búsqueda de un gran amor perfecto, el cual aunque siempre está amenazado por las debilidades del ser humano, que pueden arrancarle de él, siempre lo trae de vuelta a lo verdadero, está en todas mis novelas».

No es algo que el novelista sepa siempre antes de empezar su novela.

El tema suele estar ya implícito en la imagen inicial, aunque puede permanecer oculto para el mismo escritor hasta que se halla bien adentrado en la narración.

Aunque a veces el escritor descubre el tema que está persiguiendo a partir del argumento, una vez descubierto, todo debe girar alrededor de aquel, obligando a menudo al autor a replantearse por entero su obra, o a darle un giro imprevisto.

Hemos visto cómo Saramago se pone a escribir sobre un centro comercial, donde se desarrolla el argumento de su novela, y a medio camino descubre que todo aquello de lo que está hablando no es más que una metáfora para una preocupación más profunda como es la que recoge el mito platónico de «la caverna» sobre la realidad y representación que nos hacemos de ella.

Es del tema del que se extraen densidad y superposición de niveles de significado que dan medida del valor literario de la obra. Tal vez ahí radica la principal diferencia entre literatura y esa seudoliteratura para el mercado en la que tan a menudo argumentos bien construidos no tienen ningún tema detrás.

Por ello, el tema suele presentarse al escritor de forma tanto o más clara en las novelas filosóficas y existenciales que en aquellas en las que domina la acción y la anécdota.

El tema siempre está relacionado con el enigma o cuestiones vitales, existenciales, filosóficas que la narración se propone resolver.

Otra cosa es el argumento.

… Al argumento

«Un escritor de ficciones no es responsable de sus temas (pues la vida se los impone), pero lo es de lo que hace con ellos, al convertirlos en literatura», advierte Vargas Llosa *(Cartas a un joven novelista)*.

«El problema ahora es ¿cómo voy a ir?, ¿andando, en coche, en tren, en avión? ¿Cómo desarrollaré la novela?, te preguntas una vez tienes el tema o la idea», dice Saramago.

El resultado depende mucho de la forma en que el argumento se

adapta al tema.

El argumento debe ser como un vestido que el escritor confecciona a medida para el tema.

El tema principal de *Las edades de Lulú* es el viaje de exploración y descubrimiento de la propia sexualidad en el que puede reconocerse cualquier mujer de hoy; el argumento en el que se encarna es el de una adolescente que, de la mano de su novio, se inicia en el sexo y recorre diferentes escenarios madrileños relacionados con la prostitución. Pero el mismo tema está desarrollado a través de un argumento diferente en la película *Nueve semanas y media*.

«Creo, aunque no estoy segura del todo, que en mi caso el tema, lo que quiero o necesito decir, surge primero que el argumento. El argumento es un resultado secundario para sostener la red de relaciones que componen un relato. Si el conflicto es esencial en todo argumento, es porque exige una resolución de los enigmas que plantea el tema de la novela, por ejemplo», cuenta Sara Rosemberg.

También Espido Freire:

«Cuando decidí que *Melocotones helados* iba a girar sobre la pérdida de todo aquello que configura la propia identidad, me pregunté qué situación puedo crear que obligue a alguien a exiliarse o desaparecer de su lugar de origen. Primero pensé en alguien amenazado por razones políticas. Luego pensé que las presiones podían ser de otro tipo, por ejemplo relacionadas con uno de los miedos fundamentales del ser humano, como es la eternidad. De ahí surgió la idea de alguien que huye de una secta. Ese alguien decidí que debía ser mujer, porque tenemos una mayor conciencia de nuestra fragilidad física. Quería hablar además de la guerra, de los problemas de relación no evidentes que se establecen en el seno de toda familia —un tema que me apasiona—. El resto consistió ya solo en tirar del hilo para que saliera el ovillo, espacio, tiempo, personajes secundarios, acción...».

Uno de los errores más frecuentes por los que puede fracasar una novela es construir un argumento lleno de intriga, acción, pero que al final nos deja con la sensación de que solo hemos pasado un rato agradable, aquello no ha dejado huella ni poso en nosotros. Suele suceder cuando el autor confunde o aplasta el tema con el

argumento.

Almudena Grandes nos contaba cómo uno de los errores típicos del escritor primerizo era basar sus novelas en ideas geniales. Vemos cuán a menudo el escritor trata de construir su argumento hilvanando una serie de situaciones que tiene por más o menos ingeniosas. Acaso se ha devanado los sesos para idear personajes totalmente inventados, a cuál más insólito, estrafalario, dramático, cómico, original; para los que ha previsto y trazado las peripecias y golpes de efecto más espectaculares, que nos llevarán de sorpresa en sorpresa hasta el final. Pero, una vez sobre el papel, aquello parece que no tiene ni pies ni cabeza, resulta inverosímil, o artificioso; lo que lleva al que lo lee a preguntarse: ¿y para qué me cuenta todo esto? En lugar de una novela, de un mundo coherente, aquello parece una feria donde cada personaje y acción va por su cuenta. Y, por bien escrito que esté, parece el argumento de una mala novela.

Es ahí donde tiene que inventar uno bueno. Uno que sirva al tema que le ocupa.

Otro error es confundir el argumento de la vida con el argumento de la ficción.

Al estar el tema de toda novela tan íntimamente unido a las obsesiones, enigmas existenciales que obsesionan al escritor, no siempre resulta fácil separar o distinguir lo significativo de lo anecdótico, lo universal de lo particular, es decir, aquello de la propia experiencia que servirá a los objetivos de la novela. Lo que muy a menudo lleva a intentar construir el hilo argumental a partir de la propia trayectoria vital o de la de un personaje o personajes extraídos de la realidad.

Quien se propone trasladar el argumento de su vida al argumento de una novela, casi siempre fracasa estrepitosamente.

El novelista descubre entonces una de las mayores paradojas: sus obsesiones, esas de las que surge el tema y se nutre su fuerza literaria, proceden de lo vivido pero esto no le sirve como argumento.

Cuando la forma que tenemos de representarnos los acontecimientos y lo vivido se traslada al texto, quedan expuestos sobre el papel el autoengaño, la autocomplacencia, las mentiras que nos contamos para dar significado a nuestras vidas. Pero la novela

no miente —y de ahí el gran atractivo y poder terapéutico que ejerce sobre el autor, siempre en busca de una verdad que solo la literatura puede revelarle—. Lo que nos parece verdad en la vida real, una vez trasladado al papel no resulta verosímil.

La «verdad literaria», aquella necesaria para que un texto funcione, nos exige ahora que construyamos el argumento a partir de una serie de «verdades» vitales que no necesariamente se encuentran en la casuística de nuestra biografía o en todo aquello que es capaz de generar la fantasía al azar.

Es el momento de cambiar de eje. Olvidarnos del personaje y de la historia real para buscar un personaje de ficción a la medida del tema sobre el que queremos escribir.

Es el método que siguió Rosa Regàs para escribir su primera novela, *Memoria de Almator*:

«Hice lo más sencillo. Busqué un personaje, lo definí bien, me introduje en él. Y a partir de ahí me fue muy fácil narrar sus historias de amor, el ambiente en el que se movía».

Es el momento de hacer inventario de todo lo que tenemos a nuestra disposición —ya proceda de nuestra propia experiencia o de la imaginación— para servirnos solo de aquello que sirve al tema, dejando de lado el resto.

El argumento no es solo un vestido para el tema; es también el puente que nos une al lector.

Si el tema está directamente relacionado con las motivaciones más íntimas del autor, el argumento, en cambio, tiene en mente al lector, establece las relaciones de comunicación con él. Por ello, el escritor utilizará ejemplos, imágenes y elementos de carácter universal en los que puedan identificarse los demás.

Los personajes son en buena medida los encargados de actuar como mediadores, invitando al lector a proyectarse en ellos, sirviendo así de puente entre las motivaciones del autor y los intereses del lector.

Por eso, casi siempre encontramos en ellos la bisagra entre tema y argumento.

Las mismas preguntas que podemos hacernos con los personajes con los que nos cruzamos todos los días valen para los personajes de novela. Los enigmas que plantean están muy relacionados con la

construcción de la intriga narrativa.

Salvo en novelas excepcionales como *La vida: instrucciones de uso*, de Georges Pérec, donde el espacio es el verdadero protagonista, casi siempre los personajes son los protagonistas de la novela. Por ello, es difícil imaginar el argumento de una novela sin tener en cuenta las peripecias vitales de estos.

Pero el argumento no tiene por qué seguir necesariamente la lógica por la que parecen regirse las personas en la vida cotidiana. Ejemplo de ello son las novelas de Saramago o también esas narraciones de Álvaro del Amo que parecen transcurrir en una especie de realidad aparte sin ayuda de ardides ni elementos fantásticos, gracias en primer lugar a una especie de lógica trastornada pero del todo coherente que recorre sus narraciones primeras.

Nabokov, en una entrevista con Bernard Pivot de 1975 en la televisión francesa, señala la relación entre su afición al ajedrez y su literatura:

«No dudo de que existe un íntimo vínculo entre ciertos espejismos de mi prosa y el tejido brillante y oscuro a un tiempo de los problemas de ajedrez... Me gusta sobre todo componer los problemas llamados "suicidas" en que las fichas blancas obligan a las negras a ganar». Esto es válido para sus personajes tanto como para la estructura argumental de novelas como *Lolita*.

UN PLANETA VISTO DESDE EL ESPACIO

Para que una novela funcione debe ser como un planeta que gira en el cielo regido por sus propias leyes y trayectoria, y en el que el lector se introduce como un visitante llegado desde el espacio. Algo que difícilmente consigue el escritor que no es capaz de distanciarse de su propia vida o experiencias.

Cuando le preguntan ¿a qué distancia en el tiempo debe situarse para poder escribir sobre sus propias experiencias?, François Mauriac contesta:

«No se puede ser un buen novelista antes de cierta edad. Es por lo que un joven autor solo tiene posibilidades de escribir algo bueno si trata de periodos de su vida muy anteriores, como la infancia o la adolescencia. Una cierta distancia en el tiempo es absolutamente

necesaria para un novelista que va a escribir sobre sus experiencias. A menos que uno escriba un diario. Todas mis novelas suceden en tiempos de mi infancia y juventud. Todas son una recreación del pasado» *(Writers at Work)*.

Cuando le hacen la misma pregunta a Forster, este contesta:

«La distancia en el espacio es más importante que en el tiempo para mí. Con *Pasaje a la India*, por ejemplo, tuve muchas dificultades. Llegué a pensar que nunca la terminaría. La empecé en 1912, y entonces vino la guerra. Me la llevé conmigo cuando volví a la India en 1921, pero allí descubrí que lo que había escrito no era en absoluto la India. Más bien parecía como si hubiera puesto una foto sobre una pintura. Sin embargo, fui incapaz de escribirla mientras me encontraba en la India. Tuve que esperar a alejarme del país para ser capaz de hacerlo» *(Writers at Work)*.

Así terminó por fin más de doce años después de iniciada la que se convertiría en su novela más célebre y, probablemente, más lograda.

Hemos visto cómo a Rosa Regàs le llevó más de treinta años tomar la distancia suficiente para poder abordar unas novelas basadas en episodios vividos en su infancia y juventud, como son *Luna lunera* y *Azul*.

Contar la propia vida solo se convierte en literatura cuando a través de ella estamos contando LA vida, la vida tal como pueden reconocerse en ella otros. Cuando lo personal se convierte en una metáfora de lo colectivo. Contar la propia vida pocas veces se convierte en literatura. Contar LA vida a través de la propia vida es otra cosa. Es esa distancia mínima entre ambos conceptos, esa diferencia sutil, a veces apenas perceptible, la que puede significar el salto gigante que media entre un «vómito» y una obra literaria.

Así, el novelista que empezó queriendo servirse de la novela para contar su vida se encuentra con que la novela impone sus propias reglas, y si quiere que funcione, tiene que poner su vida en un segundo lugar, utilizarla solo en la medida en que sirva al tema de la novela que se propone escribir. Solo determinados aspectos de lo vivido, convenientemente reciclados y combinados con la imaginación, invención, etc., le servirán para su propósito.

Hemos visto que la ficción novelesca reposa sobre un coctel en

el que intervienen la memoria, la nostalgia, lo imaginado. Procesar lo vivido para combinarlo con el resto de ingredientes no es posible sin adquirir la distancia suficiente en el tiempo y/o el espacio. Solo entonces podemos ver en perspectiva aquello que dará sentido a la narración, y aquello que no pasa de ser anecdótico por demasiado personal o particular.

Distinguir lo universal de lo particular en las experiencias que nos proponemos trasladar a la literatura casi siempre es una cuestión de distancia.

Lo mismo se aplica a las opiniones y creencias personales del autor. Sin distancia, corre el peligro de destruir con ellas la ficción novelesca, impidiendo al lector saltar a ese espacio imaginario que propone la narración.

La distancia es uno de los principales mecanismos por los que la realidad se transforma en ficción.

Para ello es preciso saber desdoblarse, poner suficiente distancia entre lo que uno ha vivido y lo que uno escribe. Y cuando uno no puede poner 10.000 kilómetros de por medio como hace Forster o esperar a hacerse viejo para escribir la obra inspirada en su juventud, siempre puede acudir a recursos narrativos como situar los acontecimientos o experiencias en los que se inspira en otra época, lugar y personajes.

El humor es otro de los recursos más efectivos para conseguir un cierto distanciamiento, sobre todo cuando se trata de hacer creíbles personajes que actúan como meros portavoces de una ideología o se convocan por su significación social.

El grado de ironía o humor sirve, además, para marcar el tono que recorre la novela del principio al final, contribuyendo a darle un carácter unitario.

Cualesquiera que sean los recursos empleados, la distancia a la que se pone el autor es la que nos permite ver la historia como un planeta redondo, un mundo que gira en el espacio con vida propia, que es la característica principal de toda obra literaria.

La intuición como guía

«A partir de que pongo la primera frase, la novela crece palabra a palabra, página a página. Cada palabra genera la siguiente en un

sentido casi biológico. Como un árbol. Crece como puede, con sus ramas, sus hojas. Hay una especie de destino o fatalidad biológica que hace que un árbol nazca y crezca de determinada manera, con esa hoja o rama que sale de aquí y no más arriba o más abajo. Igual me sucede a mí con mis novelas. Nacen, crecen, se desarrollan y llegan al final en un proceso continuo que no se interrumpe. Por eso nunca me paro a decir este capítulo es demasiado largo o demasiado corto. Un árbol no se detiene en su crecimiento para decir esta rama me ha salido demasiado larga o demasiado corta. Alguna razón habrá para que sea así. No hay que entender por ello que yo no presto atención a la estructura. Es como si en el fondo existiera una estructura previa de la que uno no es consciente y que se vuelve consciente solo a la hora de escribir. Por eso me dejo llevar por la lógica interna de la novela. Es lo narrado lo que te va diciendo en cada momento lo que necesita. Tú escribes, y es la escritura la que va tomando por sí misma sus propias decisiones. Eres consciente de lo que haces, pero no estás pensando que ahora escribes esto para lograr o llegar luego a aquello; no hay planificación por mi parte. Es la escritura la que te lleva y resuelve los problemas. Todo lo que tienes que hacer es no ir en contra de la propia lógica de la narración», cuenta José Saramago.

¿Y qué sucede cuando tienes una idea estupenda que te gustaría utilizar cuatro capítulos más allá?, le pregunto.

«Puede ocurrir que tengas una idea que crees que podría encajar unos cuantos capítulos más adelante. Estás todavía en el capítulo nueve y piensas que como esa idea iría bien hacia el capítulo quince, tal vez puedes ponerte a escribir este capítulo con la idea de pegarlo después. Pero eso es algo que yo no hago jamás. Soy contrario a esto. Cada palabra que yo escribo necesita de la anterior. Siento que la lógica interna de la novela reclama que cada palabra, situación, nazca de la anterior. Pegar algo que no ha sido escrito en ese momento me parece que es como insertar algo artificial. De igual manera que no escribo cuarenta páginas para convertirlas luego en ochenta, u ochenta para convertirlas en doscientas. Hasta las situaciones que parecen más fundamentales en mis novelas son producto de esa lógica interna que las reclama en ese momento y no antes o después. Hay un flujo narrativo que se va construyendo al mismo tiempo que avanza.»

¿Quiere esto decir que confía en el inconsciente como toda guía? «No, porque es un proceso que sigues de forma muy consciente. Pero sí me guío mucho por la intuición. Parece una redundancia: estás al mando de una barca que tú llevas río abajo. Delante de la barca no hay río. Es la barca la que hace al río y este a su vez arrastra a la barca. Yo me arrojo al agua, confiando en que llegaré a la otra orilla.» Para ello, el escritor portugués cuenta con una misteriosa guía, una especie de ángel particular que parece ir dirigiéndole todo el camino:

«Cuando me pongo a escribir, puede que no lo tenga muy claro en mi pensamiento consciente, pero en el fondo sí. Tengo una teoría que acaso no suene muy científica, pero en la que yo creo plenamente. En cada uno de nosotros se desarrollan dos tipos de pensamiento. Uno es aquel con el que nos conducimos en la vida ordinaria, aquel con el que sabemos y decimos "estamos pensando". El otro corre por debajo, es subterráneo y va pensando por su cuenta sin que seamos conscientes de ello. A veces ocurre que crees que estás pensando una cosa de la novela que estás escribiendo, pero por debajo el otro pensamiento está trabajando por su cuenta sin que tú lo sepas. En ciertos momentos ese pensamiento subterráneo emerge a la superficie, con lo que algo que no esperabas el minuto antes aparece en ese momento. Hay una especie de cosa que está ahí debajo pensando por su cuenta a la que hay que estar muy atento».

¿Es como una asociación de ideas?, pregunto a Saramago.

«Puede; pero para mí es algo más súbito, más instantáneo. Estás escribiendo, y de repente te surge algo con un aire de novedad absoluta. No te lo esperabas. Quizá esa especie de confianza que tengo en que algo aparecerá para mostrarme el camino se debe a esto. Tal vez sea un poco inconsciente tirándome al agua confiado en que llegaré a la otra orilla guiado por la intuición. Hasta ahora he llegado. Pero ya veremos si siempre es así.»

Como un funámbulo que avanza sobre el vacío, o también como alguien tratando de orientarse en la oscuridad, así describen muchos escritores esos primeros momentos en los que todavía tratan de dilucidar adónde les lleva su idea e inspiración.

«Empiezo por divisar una forma, y poco a poco adquiere

carácter de relato o poema. Después viene el arranque y final. Y si los astros me son propicios, todo lo demás me es revelado gradualmente. A veces esa isla en la distancia, ese tema que he entrevisto, no me ha sido dado del todo, y entonces se ha quedado sin terminar o sin escribir», cuenta Borges en su entrevista con Soler Serrano.

«Lo que queda en medio, entre el principio y el final, para mí es como una nebulosa recorrida por un nervio central. Sé lo que quiero decir, pero se trata de ir encontrando las palabras para ello. La atmósfera, el paisaje va tomando forma, se va desarrollando, no palabra a palabra, sino como si emergiera de esa nebulosa», me decía a su vez Ana María Matute.

«Para mí, una historia generalmente empieza con una idea o recuerdo o imagen mental. Lo que escribiré a continuación simplemente consiste en imaginar qué sucedió antes para llegar a ese punto o qué siguió», dice Faulkner en *Writers at Work*.

«Cuando empiezo a escribir no tengo un plan preconcebido; solo me guía el deseo de contar, sin un tema concreto o una estructura. Así va saliendo cada personaje, como si se desprendieran desde la sombra de mi máquina de escribir», cuenta Isabel Allende en su entrevista en *El País*.

Juan José Millás acumula notas, diálogos, ideas, reflexiones en ese batiburrillo que son sus cuadernos, a la espera de que en algún momento todo quede engarzado por el hilo de la intuición:

«Empiezo la novela a partir de una imagen que me gusta, que creo un buen comienzo, y a partir de ahí me voy equivocando, acertando, dando marcha atrás, para adelante. Hasta que llega un punto en que me digo: se acabó».

Rosa Regàs, a pesar de empezar siempre con la sensación de que «no voy bien, no encuentro la propia voz», sigue escribiendo, probando, «hasta que un día me doy cuenta de que llevo ya muchos días sin pensar si voy o no bien. Miro hacia atrás y digo: anda, si llevo un mes sin pensar en esto. En ese momento sé que ya he empezado la construcción de mi propio mundo, que ahí cabe todo».

«¡Ay de nosotros, los escritores, si no contáramos con nuestro instinto! Quien no lo tenga, no será escritor; el instinto... es el que nos guía», dice Azorín en *El artista y el estilo*.

Pero sabemos que la intuición nos lleva por buen camino solo

cuando todos los elementos se van insertando, formando un todo coherente; cuando palabra a palabra llega a nosotros como un ladrillo que encaja perfectamente con el anterior, con la armonía de líneas, color y diseño general de la obra. Por ello, mientras unos se guían exclusivamente por el instinto, otros son incapaces de emprender la construcción sin tener antes un diseño de la obra o levantar andamios más sólidos sobre los que se sustentará.

El plano de la casa

«Jamás me pongo a escribir un libro sin saber de antemano el trazado de la narración. Escribo desde la perspectiva de quien conoce el final de la historia... Contar historias es intrínsecamente una cuestión de estructura. Cuando escribo, me gusta trazar un plano callejero de la historia. ¿Quiénes son los personajes, dónde se encuentran, cuándo volverán a cruzarse sus trayectorias vitales?... De esta manera, cuando me siento a escribir tengo la sensación de que estoy evocando una historia que ya ha sucedido. De forma que a partir del momento en que escribo la primera frase, toda mi preocupación es el lenguaje», aseguraba John Irving en una entrevista *(Babelia*, 22-V-1999).

Forster, quien atribuye su incapacidad para acabar *Artic Summer* a que «no había trazado de antemano lo que iba a suceder», dice en *Writers at Work*:

«Creo que el novelista debe trazar al inicio lo que sucederá, cuál será el mayor acontecimiento de la novela. Puede alterar ese acontecimiento a medida que se acerca a él —en realidad, lo más probable es que lo haga, que se vea obligado a hacerlo, si no quiere que la novela quede rígida y atada—. Pero la sensación de una masa sólida ante ti, una montaña que la historia debe de alguna manera salvar ha sido esencial para todas las novelas que he escrito».

Hemos visto cómo Norman Mailer planificó *Los desnudos y los muertos* en sus cuadernos con gráficos donde se cruzaban sus personajes:

«Aunque parece un libro espontáneo en la superficie, fue escrito como un ingenio mecánico. Estudié ingeniería en Harvard, y supongo que el libro es el de un joven ingeniero. La estructura es

consistente, pero no hay filigranas en las junturas y el diseño es muy sencillo. Planeé algunas de las acciones preliminares para el pelotón de soldados con objeto de dar al lector un conocimiento previo de los personajes».

Un esquema que cambia con cada novela y se transforma, ensancha, revienta costuras por aquí y por allá, a medida que la novela crece y engorda con nuevos personajes, situaciones, cuestiones a resolver.

«A diferencia de *Los desnudos y los muertos, Barbary Shore* nació sin planificación alguna. Fue surgiendo lentamente, frase a frase. Nunca sabía adónde me llevaría el libro el día siguiente», explica Norman Mailer en *Writers at Work*.

Los itinerarios que pueden seguirse para llegar de la primera a la última palabra son tan variados como imprevisibles. Basta escuchar a Rosa Regàs:

«A medida que voy avanzando en la novela hacia ese final imaginado, me voy haciendo unos guiones que cada semana o quince días varían, desaparecen. A veces he llegado a tener hasta cuarenta o cincuenta guiones distintos para la misma novela. Esos guiones se van modificando a medida que voy añadiendo cosas, se va poniendo en práctica ese esquema. Es como si yo tuviera en la conciencia un bloque que es la materia de la novela que estoy escribiendo, y mi trabajo estuviera en quitar lo que sobra y poner lo que falta».

El método de la escritora catalana se parece mucho al que seguiría alguien que tratara de montar las piezas de un mecano:

«Escribo fragmentos separados, nunca en folios seguidos. Como en un puzle. Un trozo aquí, otro allá; luego los voy juntando. Al principio, a veces parece que no tienen nada que ver unos con otros, pero poco a poco se van fusionando, formando ese mundo ya totalmente aparte del mundo real en el que aparentemente se basa la novela. Y al final sabes que ya solo faltan tres toques para dar sentido a todo».

Millás es otro que opera como en un puzle:

«Voy escribiendo escenas, ideas, un diálogo, cada cosa por separado, hasta que de pronto veo el hilo conductor y todo se reacomoda adquiriendo coherencia».

«Un libro va adquiriendo su propia vida en el proceso de escritura. Establece sus leyes, se convierte en una criatura separada de ti en cierto momento. Uno empieza a sentirse como el dueño de un animal. Es casi como si la novela no le perteneciera, como si fuera criada por ti como un niño», sostiene Norman Mailer.

A veces, todos los elementos —argumento, personajes, estilo— salen ya ordenados. Otras veces hay que ir ordenándolos pacientemente sobre el papel, volviendo de uno al otro, reacomodando las piezas. Pero cualquiera que sea el camino seguido, guiado por la intuición o por el trazado de un argumento previamente imaginado, el resultado final debe ser un engranaje donde las piezas encajan unas con otras a la perfección. De forma que cuando la palabra FIN aparezca en el texto, el lector se quede con la sensación de que ha recorrido por completo y emerge de un mundo con un orden propio.

Lo que hace decir a un escritor tan contrario a toda planificación como José Saramago:

«La novela es un espacio literario. Lo que tengo que hacer ahí dentro es literatura. Pero es un espacio, un universo singular que tiene sus propias leyes y su lógica».

Cada novela de Saramago parece construida en torno a esa indagación de las leyes propias y representaciones diferentes de la realidad que rigen en mundos aparte o situaciones extraordinarias, sea en esa península Ibérica que se desgaja del continente europeo de *La balsa de piedra*, sea en una ciudad donde todos se han quedado ciegos, como en *Ensayo sobre la ceguera*:

«Las leyes que rigen dentro de una novela pueden estar en conflicto con las que rigen la realidad exterior. Pero tienen que responder a su propia lógica en todo momento. Hacer una novela es lo mismo que hacer una silla. Las cuatro patas tienen que estar bien plantadas en el suelo. No puedes sentirte mal sentado en la silla. Tampoco en la novela, la cual tiene que apoyarse de forma sólida en el suelo».

De la misma opinión es Almudena Grandes:

«Una novela es como una casa. Si no está bien cimentada, se cae».

Henry James decía que una buena novela es como una caja en la que se van introduciendo piezas hasta que no queda sitio para

ninguna más.

Todo tiene que quedar bien apuntalado, sin tabiques que se tambaleen, puertas que no abren, ventanas ciegas o suelos inclinados que pongan a la construcción en peligro de desmoronarse. O también como un rompecabezas en el que todas y cada una de las piezas han encontrado su lugar.

PERSONAJES DE NOVELA

Casi a la par que el tema y el punto de vista, surge otra pregunta: ¿En qué personajes encarnaré la historia? A menudo antecede al mismo argumento. Y es a partir de imaginar a un personaje como surge y se desarrolla el argumento de una novela o un cuento.

«*Las edades de Lulú* surgió a raíz de imaginar a un personaje que fuera una especie de versión contraria del protagonista de *Con las mujeres no hay manera*. Adoro a Boris Vian, creo que desde mi adolescencia lo he leído todo de él, pero sobre todo esa novela, que publicó con el seudónimo de Vernon Sullivan. En ella, el protagonista es un pijo parisino que se acuesta con una banda de lesbianas. Inspirándome en esta idea quise hacer de mi protagonista a una mujer, una burguesa casada, que acabara metida en el lumpen gay. Pero cuando me pregunté quién era ella, por qué se sentía atraída por un mundo tan alejado del suyo, me di cuenta de que me interesaba más ese nuevo personaje que surgía de las respuestas que me daba que mi idea original, así que toda la novela cambió de sentido», cuenta Almudena Grandes.

Todo lo contrario a lo que hace Espido Freire, en la que la idea manda siempre sobre el personaje:

«A partir de la idea que quiero desarrollar invento al personaje. Cuando no sé cómo articular los rasgos de su personalidad, me voy a unas tablas de astrología que utilizo para ello. Si he decidido que ese personaje tiene una edad o ha nacido en tal año, abro las tablas al azar por las páginas dedicadas a ese año. Para deducir cómo se comportaría ese personaje, me baso en los rasgos de carácter de alguien nacido con el sol en Leo o la luna en Virgo, por ejemplo. Por eso mis personajes tienen mucho de arquetipo».

Aunque es difícil trazar una línea clara, muchos autores

distinguen dos formas de construir sus personajes. Una, aquella en la que todo, acción, argumento, se genera a partir de los personajes; y dos, aquella en la que el autor utiliza a sus personajes como marionetas, como un instrumento para encarnar o desarrollar una idea.

Hay personajes que se leen casi exclusivamente en clave simbólica, como el *Fausto* de Goethe, casi todos los del teatro de Shakespeare y, en general, de toda aquella literatura donde puede verse la herencia de la tragedia griega. El destino se impone sobre la persona. Es también la característica de los cuentos, tanto los infantiles como los más metafísicos de Jorge Luis Borges o de Baricco, el autor de *Seda*.

En cambio, en las novelas de Carmen Martín Gaite, así como en todas aquellas que pueden adscribirse a lo que ha venido en llamarse literatura «de vivencias», todo parece desarrollarse a partir de la lógica y los avatares vitales de los personajes. Lo mismo cabe decir de la novela social anterior, donde la observación empírica de la realidad es la que manda, como en *La colmena* de Cela o las novelas de Juan Marsé. Las enseñanzas filosóficas o existenciales que podamos extraer de la novela no están predeterminadas por una idea o esquema previo, sino que proceden de lo que sean capaces de dar de sí sus personajes, es decir, de su realidad vital y/o social desmenuzada, observada, y no al revés.

Así, mientras los primeros, que casi siempre tratan de sustentarse en arquetipos humanos —aquellos rasgos en los que pueden identificarse muchos individuos y que forman parte de la herencia o subconsciente colectivo—, parecen más propios o más frecuentes en la novela filosófica, fantástica y épica, los segundos, que extraen su fuerza de la singularidad de cada rasgo, del carácter y contradicciones de la naturaleza humana sobre la que se proponen llamar nuestra atención, son los más ligados a la novela clásica del XIX, de crítica social o psicológica, y, por extensión, a la llamada «literatura de vivencias» actual.

George Eliot cuenta cómo pasa de un tipo de personaje a otro a medida que evoluciona en su concepción de la novela.

En 1857 escribe a un amigo:

«Mis historias siempre crecen a partir de los personajes

dramáticos».

Es una característica de la novela psicológica, en la que, generalmente, todo gira alrededor de los caracteres.

En 1866, en una carta que envía a otro amigo, le comunica que su forma de abordar la historia ha cambiado radicalmente tras asistir a una representación de la ópera *Fausto* en el Covent Garden de Londres. «Quedé muy impresionada por sus situaciones altamente simbólicas, más, creo, de lo que lo he estado nunca», le dice. Lo que tendrá repercusiones inmediatas en su próximo libro: *Felix Holt*.

En su carta a su amigo, Eliot le explica que si antes escribía a partir de los personajes, parte ahora de un tema para el que construye personajes a medida. Empieza por lo que llama «situaciones simbólicas» y «el mito», lo que requiere un trabajo inverso y le plantea nuevas dificultades como la de conseguir que esos personajes simbólicos parezcan también «de carne y hueso».

En *Silas Marner*, el tema es el que manda ya, lo que se traduce en un personaje arquetípico —el del viejo solitario y hosco, reseco por dentro, que renace a la vida al tener que hacerse cargo de un bebé que han abandonado a la puerta de su cabaña, símbolo de la capacidad de regeneración humana— que marca una transición de la novela psicológica a otra con nuevos niveles de significado.

Aunque hoy está de moda decir que los personajes mandan y que el escritor simplemente se deja llevar por la lógica narrativa que estos le imponen, no siempre ni todos escriben así. Henry James utilizaba a sus personajes de forma muy parecida a la última George Eliot, es decir, de forma instrumental. Los personajes debían servir para encarnar y conducir el tema que, en James, casi siempre estaba relacionado con las dificultades de conocer la verdad. Esta es relativa; depende de los ojos con los que se la mira, del punto de vista. Cada personaje concebido a modo de una de las múltiples caras del ojo facetado de los insectos, destinado a aportarnos una mirada parcial sobre la verdad a descubrir que propone la historia.

Pero también escritores actuales, como John Irving, supeditan sus personajes a la historia que se han propuesto narrar:

«Ejerzo un control férreo sobre mis personajes. Hay escritores que afirman que sus personajes les dictan lo que hay que hacer. Los

míos, no».

Para John Irving los personajes están muy relacionados o sustentan el mismo trazado de la novela. El plano que se traza responde a las preguntas siguientes:

«¿Quiénes son los personajes, dónde se encuentran, cuándo volverán a cruzarse sus trayectorias vitales? Pregúntese a sí mismo: ¿Cuántas personas que he conocido han provocado un cambio importante en mi vida? ¿Media docena? Ese sería mi caso. A mis personajes les ocurre otro tanto. Cuando pienso en un personaje, pienso en las cuatro, cinco o seis personas más importantes de su vida. En eso consiste narrar» *(Babelia*, 22-V-1999).

En realidad, no hay formas puras, y cada novela tiene su propia manera de trenzar personajes y argumento, de forma que uno va marcando el próximo paso al otro.

Lo más frecuente es que diferentes tipos de personajes compartan la misma novela: aquellos que son creados para servir a una idea —y en los que, por lo tanto, suelen primar rasgos simbólicos—; y aquellos cuya personalidad determina el curso de la novela —y que tan a menudo surgen de la observación de un rasgo de alguien que nos ha fascinado en la realidad.

Aunque seguramente uno de los mayores logros literarios es conseguir reunir en el mismo personaje el arquetipo —aquellos rasgos universales que pertenecen al subconsciente colectivo— y la singularidad —aquellos rasgos que nos permiten ver al personaje en sus circunstancias sociales y particulares, como si fuera alguien de carne y hueso—. Así, cualquiera que sea el camino seguido, la gran literatura siempre nos da la sensación de que sus personajes pueden leerse en una doble clave: una simbólica y otra psicológica, la del tema y la del argumento. Entonces tenemos a esos personajes inolvidables como Don Quijote, Madame Bovary, Leopold Bloom, los hermanos Karamazov o el mismo Silas Marner.

Un novelista puede estar cargado de propósitos literarios, filosóficos, existenciales, y, sin embargo, fracasar estrepitosamente si sus personajes de novela no resultan tan creíbles como las personas de carne y hueso con las que el lector se encuentra todos los días en la calle.

¿De dónde extraerá los rasgos físicos y psicológicos que los haga

parecer reales?

Frente a los que, como José Saramago, Ana María Matute o Espido Freire, aseguran construir sus personajes exclusivamente a partir de la imaginación, están los que no sabrían empezar una novela sin tener a un personaje real en mente.

Tennessee Williams confesó a Gore Vidal que «soy incapaz de escribir la menor historia si no introduzco al menos un personaje real por el que siento un deseo físico».

John Le Carré cuenta en un largo artículo reproducido por *Babelia* (9-IX-2001) cómo se inspiró en su padre, un simpático embaucador y estafador, para crear uno de sus personajes más célebres, Rick Pim, un impostor y aspirante al Parlamento, padre de Magnus Pim, el protagonista de *Un espía perfecto*.

La novela *El poeta sin párpados*, de Lourdes Ventura, gira en torno a un personaje real, el poeta Gustavo Adolfo Bécquer, sobre cuya vida y andanzas la autora se ha documentado como si tuviera que hacer un trabajo periodístico.

Los personajes de las novelas de Armas Marcelo, como hemos podido ver, son en su mayoría un álter ego del autor o son extraídos de la observación de la realidad, a veces trasladados incluso con nombre y apellidos.

Lo mismo contesta E. M. Forster cuando en *Writers at Work* le preguntan ¿en qué medida construye sus personajes tomando como modelo a gente real?:

«A todos nos gusta hacer creer que no nos servimos de modelos reales, pero la realidad es que sí lo hacemos. Yo he usado unos cuantos de mi familia. La Mrs. Bartlett de *Pasaje a la India* es mi tía Emily —todos en casa han leído el libro, pero ninguno lo ha detectado—. Mi tío Willy es el modelo para Mrs. Failing... Mrs. Honeychurch es mi abuela... También usé a turistas que conocí... En todos mis libros no hay más que tres tipos de personajes, todos ellos inspirados en gente que conozco: aquellos que me gustan, la persona que creo ser y la gente que me irrita. Esto me sitúa entre el gran cuerpo de autores que no son verdaderamente novelistas y tienen que arreglárselas lo mejor que pueden con estas tres categorías. No tenemos el poder de observar la variedad de la vida y describirla desapasionadamente. Es algo que solo algunos han logrado, como Tolstoi».

Lo mismo sostiene Faulkner en el mismo libro:

«Un escritor trata de crear a personajes creíbles en situaciones creíbles en la forma más conmovedora de la que sea capaz. Por ello, debe usar como una de sus herramientas su propia experiencia o el medio que conoce».

Lo más frecuente, sin embargo, es encontrarnos dentro de la misma novela a personajes basados en la realidad junto a otros inventados; y, sobre todo, a personajes híbridos, que tienen rasgos basados en la realidad y otros inventados.

«Si empezara a escribir sobre usted, al llegar a la página diez ya no querría hacerlo», le dice Lillian Hellman a su entrevistador en *Writers at Work*. «Yo no empiezo con una persona conocida, sino con partes de mucha gente. El drama tiene que ver con los conflictos de la gente, con las renuncias.»

En el mismo libro, François Mauriac explica que en sus novelas «en general, son solo los personajes secundarios los inspirados en la realidad».

También Norman Mailer cuenta cómo los personajes basados en modelos reales conviven con otros que van emergiendo del mismo libro:

«Creo que la mitad de mis personajes tienen como punto de partida gente real. Hasta el momento no me ha gustado escribir sobre gente próxima a mí, porque es demasiado difícil. Su realidad privada interfiere con la realidad que tú estás intentando crear. Adquieren vida no como personajes de tu imaginación, sino como actores de tu vida. Por ello te parecen reales mientras escribes sobre ellos, pero no adquieren realidad en tu libro. No me parece una buena idea poner a tu mujer en tu libro, por ejemplo. En la práctica, prefiero trazar un personaje a partir de alguien a quien conozco poco. Uno de los personajes principales de *Los desnudos y los muertos*, Leroy Hollingsworth, por ejemplo, está inspirado en alguien que me encontré en un café de París, al que había visto solo una vez en la Sorbona una o dos semanas antes, y con el que apenas estuve charlando una hora, pero tenía algo siniestro que se quedó en mi memoria».

Hasta que el modelo original desaparece.

Cuando le preguntan a Forster ¿cómo se produce este proceso

por el que una persona real se convierte en un personaje de ficción?, este contesta:

«Un truco consiste en recordar a esa persona con los ojos entornados, describiendo con detalle solo algunas características. Con tres cuartas partes de la persona real puedo ya construir un personaje. El objetivo no es conseguir que sea igual a la realidad, porque un hombre se parece solo a sí mismo tal como lo conocemos en las circunstancias particulares que le ha tocado vivir, pero no en otras. Por ello no tiene sentido pensar qué haría esa persona que conoces en las circunstancias que inventas en la ficción. A partir de un determinado momento, hay que olvidarse del modelo inicial y pensar ya solo en lo que haría el personaje de tu novela. Para que funcione, el material original procedente de la realidad debe desaparecer enseguida, y emerger un nuevo personaje que pertenece solo al libro que estás escribiendo» *(Writers at Work)*.

Algo parecido a lo que cuenta François Mauriac en la serie de entrevistas que recoge el mismo libro:

«Casi siempre hay una persona real al principio, pero al entrar en la novela cambia, de forma que a veces deja de tener hasta el más mínimo parecido con el original».

O Norman Mailer:

«Trato de poner al modelo que he extraído de la realidad en situaciones que tienen muy poco que ver con su vida real. Con lo que muy pronto el modelo desaparece. Por ejemplo, puedo tomar a alguien que es un jugador de fútbol, alguien a quien conozco someramente, y hacer de él una estrella de cine. En la transposición, todo lo que tiene una relación específica con el jugador de fútbol desaparece con rapidez, y lo que queda, curiosamente, es lo que es exportable al personaje del libro. Pero este proceso, aunque es interesante en los estadios iniciales, deja de serlo a medida que tus personajes crecen y se separan del modelo. Es entonces cuando se vuelven casi tan complejos como la personalidad de uno mismo y empieza la excitación de escribir. Porque dejan de ser caracteres para convertirse en seres humanos —una distinción que me gusta hacer—. Un personaje o carácter es alguien a quien puedes aprehender como un todo, puedes tener una idea clara y fija de él. Pero un ser humano es alguien cuya naturaleza es siempre cambiante. En *The Deer Park*, por ejemplo,

Lulu Myers aparece como un ser humano más que como un personaje inventado. Si la observas de cerca te darás cuenta de que es una persona diferente en cada escena, ligeramente diferente. No sé si inicialmente lo hice a propósito o por accidente, pero al llegar a cierto punto tomé la decisión consciente de no igualar sus reacciones; me parecía más real con sus cambios e incoherencias».

En esa combinación de rasgos reales y otros inventados o imaginados, a veces solo se conserva el nombre de alguien que ha significado algo para nosotros —ya sea un familiar, un amor, o el protagonista de un libro que nos ha impresionado—. Esos nombres y rasgos actúan así como fetiches dentro del texto vinculando al autor de una forma personal con lo que escribe, facilitando esa tarea de verter su mundo íntimo sobre el papel. Es lo que nos permite reconocer Macondo de *Cien años de soledad* como el mundo personal de García Márquez.

Por ello, Millás advierte que intentar indagar cuánto hay de real y cuánto de inventado en los personajes de novela sirve de poco:

«Una vez se introduce en la novela, todo lo que has extraído de la realidad entra a formar parte de un juego o ficción novelesca».

La novela es un territorio donde los personajes reales se convierten en ficción, al tiempo que otros totalmente inventados adquieren vida como si fueran reales.

«Yo no soy del tipo de novelista que anda por las calles escuchando frases o mirando a las personas, sus gestos, sus movimientos, para luego poder trasladarlos a la novela. Yo no describo nunca físicamente a un personaje, a veces ni siquiera le doy un nombre, igual que no describo nunca un paisaje, porque es algo que me interesa poquísimo, o tal vez no sé hacer, que es otra posibilidad. Lo que me interesa de la novela es la idea-fuerza de la que parte. Al empezar a escribir no tengo nunca una idea clara de cómo debe ser o qué tiene que hacer cada personaje», cuenta José Saramago.

Y, sin embargo, resultan tan reales como si fueran cualesquiera de los transeúntes con los que uno puede cruzarse en la calle, aun en las situaciones más fantásticas que caracterizan las novelas del escritor portugués.

Lo mismo sucede con esos personajes que han sido despojados

de todo adorno de *La montaña del alma*, del Nobel Xingjiang. No tienen nombre ni características físicas. Y, sin embargo, cada uno invita a proyectarse de tal manera en él como si se tratara de alguien conocido, allegado. ¿Cómo lo consiguen?

«No son personajes; son personas. Los vamos conociendo por lo que hacen o sienten, no por cómo son o por cómo se llaman», explica Gao Xingjian en una entrevista en *Babelia* (24-III-2001).

Lo que sienten y hacen sirve de soporte para que el lector proyecte en ellos los rasgos que quedan por dibujar, como si el autor nos ofreciera una serie de puntos que el lector deberá unir con líneas completando el retrato.

Inspirados en la realidad o inventados por completo, el escritor sabe que sus personajes no vivirán en el texto si no viven también dentro de él, si él mismo no es capaz de imaginarlos como reales.

A pesar de que solo se sirve de su imaginación para crear sus personajes, Ana María Matute dice que «tengo un retrato tan claro desde antes de ponerme a escribir y conozco tan bien a cada uno de mis personajes como si los conociera de siempre y se hubieran instalado en mi propia vida».

William Burroughs habla en *Writers at Work* de sus personajes como sombras, voces que emergen del inconsciente:

«Muchos de mis personajes se me aparecen en sueños; por eso siempre tengo un cuaderno al lado de la cama, donde anoto mis sueños. Otras veces se me presentan en forma de voces. Por ello utilizo una grabadora».

A menudo esos personajes se instalan de tal manera en la vida mental de un autor que no le queda más remedio que darles un papel en el próximo libro, como le sucede a Burroughs, quien explica así por qué «muchos de mis personajes se suceden de un libro a otro».

¿Cómo son esos seres que viven dentro del escritor al margen de la realidad? ¿Cómo se los imaginan, cómo los ven, cómo los pondrán a andar por sus novelas?

«Cuando imaginamos a un personaje, vemos a individuos particulares viviendo sus momentos particulares y dirigiéndose a sus destinos particulares», dice Pam Durban en *Letters to a Fiction Writer*. Por ello, antes de iniciar cualquier historia, la escritora

estadounidense aconseja:

«Meditar largo y tendido, cuidadosa, claramente y con compasión sobre tus personajes, como si se tratara de individuos cuyas vidas y situaciones son únicas. Hay que desarrollar la capacidad de imaginar qué sentido y consecuencias tendrían sus acciones sobre la vida de una persona real; y, a partir de ahí, mostrar lo que distingue a cada personaje dentro del tema o situación sobre la que has decidido construir tu historia».

Sabemos que Robbe-Grillet y otros herederos del *Nouveau Roman*, como Pérec, han desplazado el protagonismo de los personajes para dárselo a las cosas. Pero todavía no sabemos de una novela dedicada por entero a pintar naturaleza muerta, como si se tratara de un bodegón.

La novela es la puesta al día constante de la representación que se hace el ser humano de la existencia y de su situación en el mundo. Por ello, los personajes siguen siendo no solo el elemento central de la novela, sino los que mejor reflejan la evolución de la literatura.

Hoy como ayer cada personaje debe transmitir la idea de que es irrepetible, tal como sucede en la vida misma. Pero esa singularidad no puede ya construirse exclusivamente alrededor de los rasgos físicos y psicológicos de los personajes, ni tampoco sobre los usos y costumbres que nos informan sobre su procedencia social.

Hasta hace poco los caracteres del pueblo llano ofrecían recursos para la creación de personajes memorables, como vemos en la obra de Galdós, Dickens o Jorge Amado. También los de la aristocracia o la burguesía, como muestra la obra de Tolstoi, Fitzgerald o Evelyn Waugh.

Los enigmas sociales y psicológicos de hace un siglo ya no son los de hoy. Costumbres, tabúes, creencias sobre la naturaleza del hombre y la sociedad, han sido desmontados gracias a la sociología, antropología, el psicoanálisis, la biología y la misma novela. Al tiempo que la televisión y los medios de comunicación nos informan del habla y comportamiento social de los diferentes grupos humanos.

Hace tiempo que murió la literatura de «caracteres». Ya en los años cuarenta, Sartre dice que no pueden seguir construyéndose

personajes sobre rasgos caracteriológicos, sino sobre sus dilemas existenciales:

«Un objeto saca su densidad de existencia no de largas descripciones, sino de la complejidad de sus lazos con los diferentes personajes... se trata de ver las cosas en su interacción» *(Qu'est-ce que la littérature?)*.

De forma parecida, Pam Durban advierte:

«La interrelación de los personajes y las situaciones deben aportar algo nuevo para nombrar las variedades de las respuestas humanas».

Es la forma en que una subjetividad encarna lo universal la que nos informa de la singularidad del personaje, según Durban:

«Los buenos escritores enmarcan a los personajes y las situaciones de forma que no vemos simplemente el retrato de una víctima asustada, sino algo particular sobre su tristeza, su pasividad, su miedo. Las buenas narraciones nos ofrecen la posibilidad de ver más allá, de establecer conexiones, de percibir los criterios vitales que mueven a los personajes».

Lo que ha llevado a una sustitución progresiva de las diferencias físicas y de comportamiento por inquietudes interiores y los gestos que las desvelan.

UN TIEMPO Y UN LUGAR

«Para mí es fundamental el tiempo y el espacio. Los paisajes, tanto si son urbanos como rurales, son muy importantes, determinantes. A cada página tengo que visualizar en qué momento de la primavera, verano, otoño o invierno estoy, el frío que hace; cómo interviene el sol, la noche, la luna. Solo entonces mis personajes empiezan a definirse y a moverse de acuerdo con ese tiempo y espacio», cuenta Rosa Regàs.

Lo más habitual es que cuando tienes una historia que quieres contar empieces por imaginar en qué personajes la encarnarás y, a partir de ahí, te preguntes en qué tiempo o espacio funcionará mejor. Pero también lo contrario puede suceder.

Toda mi novela *Mandala* la construí alrededor de un tiempo, la década de los sesenta, y un espacio, la India. Es a partir de la necesidad de habitar ese continente y esa época, marcada por la

utopía y las ideologías, que surgen los personajes, la mayoría de ellos inventados, y una novela generacional, muy alejada de la India real que yo conocí en los años setenta.

En muchas novelas, el espacio se eleva como protagonista, marca el tiempo y desarrollo de la acción, sobre todo en las novelas de viajes.

Pero también, en el extremo opuesto, en aquellas donde parece reinar la inmovilidad total, como ese edificio de París de *La vida: instrucciones de uso* que el narrador contempla como si fuera un arqueólogo que trata de imaginar y reconstruir la vida de las personas y las sociedades a partir de los restos y huellas que éstas han dejado en un lugar.

El tiempo y el espacio crean el marco de realidad en los que se moverá una novela, y a menudo determinan su género.

Ciudades que nunca existieron, planetas lejanos, otras que solo tienen de real el nombre, marcan el grado de fantasía y realidad que contiene la novela.

De igual manera sucede con el tiempo. En cada narración se diría que este fluye de acuerdo con leyes propias. La narración puede alargar un instante con la descripción de un detalle o un gesto de alguien, y hasta llegar casi a detenerlo, como hace Clarice Lispector en *La pasión según H. G*. En ella, la percepción de una mota de polvo o el movimiento mínimo de una cucaracha acaparan toda la acción, creando una sensación de hiperrealidad muy parecida a la intensificación de la percepción que se produce con ciertas drogas.

Otras veces se nos obliga a dar un salto de miles de años entre párrafo y párrafo, con una elipsis, uno de los recursos preferidos en los relatos históricos y de ciencia ficción, llevándonos a una época imaginaria del pasado o del futuro. Una de esas elipsis más célebres es la que nos hace saltar desde el tiempo de las cavernas a la época del espacio en la novela *2001: Una odisea del espacio*, llevada al cine como una de las películas de más éxito de todos los tiempos.

El uso de la información

Escritor y lector comparten un mundo reconocible por ambos,

aquel en el que los dos viven o del que han oído hablar, a través de los libros de historia o los medios de comunicación. Borges cuenta en *A fondo* cómo una de sus mayores preocupaciones literarias era enterarse de cuáles eran los objetos e información con los que estaba familiarizado el lector, algo que no siempre le era posible a causa de su ceguera:

«Como no los conocía, se lo preguntaba a mi madre, qué flores puede haber en un conventillo [una casa de vecindad], ella me lo decía y yo escogía unas u otras».

Borges no olvidaba nunca que el texto es el lugar de encuentro con el lector, el soporte para hablarle de nuestros sueños, preocupaciones, experiencias, dilemas. Lo que nos obliga a escoger una serie de elementos reconocibles por él como soporte para poder transmitirle los significados nuevos e inéditos de los que es portadora toda verdadera obra de arte.

El mismo argumento reposa sobre una serie de referencias a la realidad física y acontecimientos cotidianos que conocemos todos, por mínimos que estos sean. La información es imprescindible para sustentar el argumento. La verosimilitud se consigue en gran medida gracias al manejo de la información que introduzcamos en la obra. Todas las novelas contienen en alguna medida información sobre el mundo exterior, sea histórica, social, periodística, psicológica, espacial o temporal. La descripción de acontecimientos, cosas y espacios reconocibles para el lector tiene por objeto sugerir una apariencia de realidad. Lo que no es más que una especie de señuelo para llevar al lector a una realidad de naturaleza diferente, la «verdad» literaria. Por ello mismo, cuanto más nivel de ficción o fabulación contiene un texto, más dependerá del apoyo en elementos reconocibles que puedan anclarlo en la realidad ordinaria o algún tipo de lógica creíble. La literatura fantástica y de ciencia ficción de Kafka, Italo Calvino o Asimov, no menos que la casi autobiográfica de Marguerite Duras o la novela histórica de Vargas Llosa.

El problema se presenta cuando la información acapara el protagonismo de la novela, como sucede en tantas novelas actuales, sea en *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe; *El jardinero constante*, de John Le Carré, o *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa.

Este ha contado muchas veces cómo se documenta igual que

haría un periodista para preparar cada nueva novela. Lo mismo hace John Le Carré para su última novela. Al tiempo que Tom Wolfe da tanta importancia a informar sobre el Nueva York de su momento en *La hoguera de las vanidades* que a partir de ahí creyó que la novela ya no servía para nada más. Según el escritor, no había nada que pudiera decir una novela que no fuera ya capaz de decirlo un largo reportaje. De hecho, sus novelas son reportajes novelados. Razón por la cual seguramente son tan previsibles, prima la denotación sobre la connotación, y en ellas es más importante la información sobre el mundo en el que vivimos que cualquier indagación literaria.

Ya Doris Lessing anticipó hace más de treinta años ese peligroso deslizarse por la senda de la información en detrimento de otras cualidades literarias, cuando en el prefacio a la última edición de *El cuaderno dorado* escribe:

«Thomas Mann, el último de los escritores en el viejo sentido de la palabra, utilizaba la novela para acumular sentencias filosóficas sobre la vida. Pero la función de la novela parece estar cambiando; se ha convertido en una versión más del periodismo; leemos novelas para tener información sobre áreas de la vida que no conocemos —Nigeria, Sudáfrica, el ejército americano, un pueblo minero....—. Leemos para saber qué pasa. Solo una de cada cien novelas tiene lo que una novela ha de tener —esa cualidad filosófica».

Seguramente no es ajeno a ello la presión del mercado y la aspiración a ganar lectores nuevos.

El uso de la información determina en gran medida la distancia a la que nos situamos entre nuestro mundo particular y el de los lectores.

Muchos consideran que las excesivas concesiones al lector son lo que diferencia una obra de entretenimiento de una obra con peso literario. Vemos cuán a menudo las novelas escritas a partir de una acumulación de investigación, ya sea histórica o periodística, parecen novelas artificiosas, de receta, planas, cuyo mérito principal reposa en lo «fáciles» que son de leer. La información compartida con el lector facilita esa lectura, ya sea por medio de historias que le resultan fácilmente reconocibles, o porque están escritas con el mismo tipo de lenguaje periodístico o estructura argumental que ya

conoce. Todo lo contrario de lo que se tiene por obra de arte: invitar al lector u observador a participar en el descubrimiento de significados nuevos. Y estos se encuentran casi siempre en lo que el texto sugiere sin decir. Lo que hace de la información uno de los elementos que requieren más cautela y pericia a la hora de ser usados si no queremos que ahoguen toda intención literaria.

Tal vez por ello, Norman Mailer, uno de los escritores más pegados al nuevo periodismo y a la información, asegura que desconfía tanto de esta:

«A veces consulto alguna información. Pero siempre me deja insatisfecho y desconfío de la escritura que sale de la búsqueda de información. Siento que de alguna manera la ignorancia de uno forma parte de la propia creación» *(Writers at Work)*.

La literatura siempre es algo a medio camino entre lo no dicho —aquello que procede de lo que ni el autor conoce de sí mismo— y lo dicho —aquello que es conocido por todos, porque forma parte del código con el que nos comunicamos.

Quedarnos en la zona misteriosa de nuestra singularidad donde se genera la pureza artística y literaria nos condena a quedarnos en la incomunicación y el autismo —uno de los dramas de esos jóvenes artistas puristas que presumen de incomprendidos—; al tiempo que ponernos por entero en la piel del lector, hablándole solo de lo que conoce y puede entender, es renunciar a los objetivos y naturaleza misma de la literatura.

Pero tampoco en este terreno nos encontramos con reglas inmutables. Una novela donde prima tanto la información extraída de las hemerotecas como *La fiesta del chivo* está, sin embargo, construida alrededor de una idea filosófica o tema existencial: el uso y abuso del poder, la figura del tirano. Al tiempo que *La hoguera de las vanidades* no pasa de ser un reportaje de los comportamientos efímeros de un grupo social.

Así que depende de dónde se coloca el eje. Si en el tema o el argumento, en la riqueza de significado o los datos, en la connotación o en la denotación. No es lo mismo construir una historia alrededor de una información que poner la información al servicio de una historia cuyo objetivo no es informar, sino ofrecernos su propia representación de la realidad y la existencia.

El estilo: la sangre que corre por el texto

Cada novela se construye sobre un código propio que propone el autor. El estilo es la expresión de ese código propio. Viene a ser como la huella digital que el autor imprime al texto. Lo que hace que muchos quieran ver en el estilo una especie de aliento vital o soplo que el creador insufla a su criatura.

«La grandeza de un escritor no tiene nada que ver con el tema en sí mismo, sino en cómo la historia que tiene que contarnos nos llega y conmueve. Es la densidad de su estilo la que se encargará de ello», dice Boris Pasternak en *The Writer's Chapbook*.

Hay sangre roja, que corre a borbotones tiñendo todas las palabras, y sangre clara, apenas perceptible en el texto. Pero siempre el estilo viene a ser como la sangre que circula por el texto haciendo de él un organismo vivo.

«El estilo es la fuerza vital. Hay escritores que creen que tienen estilo y no tienen fuerza vital. No son, por tanto, escritores. Nos dan una vida ficticia. Nada que no sea vivo puede perdurar. La vida no se imita, y esos falsos estilos son transposiciones de otros estilos vitales», escribe Azorín en *El escritor*.

Y es que el estilo no solo es el responsable de que una palabra se fusione o suelde con la otra, sino de que el texto encaje y se articule con la estructura. De forma que un estilo tosco o, en el extremo opuesto, excesivamente elaborado y amanerado puede dar al traste con la mejor historia o un gran tema.

Hay novelas a las que cuesta imaginar sin un estilo tan visible y singular como *Tirano Banderas* o *Cien años de soledad*. ¿Qué sería de *Te di la vida entera*, de Zoe Valdés, sin su estilo barroco y desgarrado?

El estilo está muy relacionado con la voz del narrador. Funciona mientras se fusiona con él. Pero cuando ese habla se repite una y otra vez en las siguientes novelas y en diferentes circunstancias y personajes, dejamos de ver la voz del narrador y empezamos a ver la voz del autor, lo que destruye la ilusión novelesca. Utilizando palabras de Jesús Ferrero: «El narrador ha quedado prisionero de su estilo».

La novela parece girar sobre un falso eje. En lugar de que el

estilo sirva a la novela, toda la narración parece pivotar o apoyarse exclusivamente sobre el estilo.

Solo la liberación del estilo en el que se sentía atrapado por sus anteriores novelas permitió a Delibes escribir la que es considerada su mejor obra, *El camino*, según él mismo relata en un artículo en *El País Semanal* (5-XI-2000):

«La diferencia entre *El camino* y mis dos novelas anteriores está en el lenguaje, en el modo de expresarme. *La sombra del ciprés es alargada* y *Aún es de día*, las escribí en tal estado de virginidad literaria que entendía que la literatura debía ser engolada, grandilocuente. Luego, a raíz del Nadal y mis primeras lecturas ordenadas, llegué al convencimiento de que, abandonando la retórica y escribiendo como hablo, todo iría, sin duda, mejor».

«Así fue como entré en este cambio de lenguaje, o de técnica, o de ambas cosas, que los críticos detectaron en *El camino*. En *El camino* me despojé por primera vez de lo postizo y salí a cuerpo limpio. Es cuando me di cuenta de que es más fácil ser fiel a uno mismo, escribir como se es, que inventarse una postura... Y la espontaneidad fue la consecuencia de tal convencimiento. Gracias a ello conseguí, como antes decía, que la redacción de la novela no me exigiese más de tres semanas, contra los tres largos años que me ha ocupado *El hereje*, mi último libro, por ejemplo.»

Es precisamente ese desprenderse de lo postizo y recargado, esa depuración del lenguaje, lo que permite salir a la superficie los temas constantes y más universales que maneja el escritor. *El camino* tiene como escenario una aldea de la montaña santanderina en la posguerra española. Uno de sus protagonistas, Daniel el Mochuelo, reconstruye en su última noche antes de irse a buscar trabajo a la ciudad la historia reciente del valle y sus habitantes. El argumento gira en torno a una amistad infantil truncada por la muerte, todo ello en el marco de las relaciones con la naturaleza y con los demás, temas constantes en la narrativa de Delibes. La recuperación de un mundo infantil aniquilado por la técnica, la nostalgia de esa edad en la que el contacto con la mezquindad todavía no ha formado en nosotros una costra de escepticismo, habrían sido imposibles de abordar desde un estilo preciosista o sin frescura.

Tal vez por ello, si bien el estilo es lo que parece más ligado a la voz y espontaneidad del escritor, la realidad es que los grandes escritores se pasan la vida trabajando en la depuración de su estilo.

Céline es uno de ellos:

«Muchos dicen de mí: “Tiene una elocuencia natural... Escribe como habla”. Pero hay una “transformación”. Consiste en encontrar la palabra, la situación que no se espera. Haces tu estilo tratando de mostrar lo que quieres de ti mismo... Y lo que yo quiero mostrar es emoción».

Cosa nada fácil, sostiene el autor francés, quien rompía nueve de cada diez páginas:

«El verbo es horrible. No puedes olerlo. Por ello llegar a trasladar emoción con la palabra es de una dificultad que nadie imagina» *(Writers at Work)*.

Kafka escribía una y otra vez variantes sobre un texto a la búsqueda de la redacción perfecta, algo que se refleja en sus diarios.

¿Y todo para qué? Para que no se llegase a notar su estilo.

Una obsesión por la depuración que comparten desde Faulkner o Juan Rulfo a Quim Monzó.

Tiempo después de sus primeras novelas, el escritor mexicano se lamenta en una de las cartas a su novia:

«A veces me dices tantas cosas en tan poquitas palabras, cuando yo necesito dos o tres hojas para decirte una sola cosa».

En la entrevista que le hace Vila-Matas *(El País Semanal*, 12-VIII-2001), Quim Monzó cuenta que le gusta Carver, con quien le han comparado a veces, por «su manera de contar las cosas con precisión, eso de ir a la esencia».

Llevado por esa búsqueda de un estilo directo, preciso, Monzó reconoce que corrige «muchísimo»:

«Y cuanto mayor me hago, más. Corrijo incluso cuando los libros ya están publicados. En *Ochenta y seis cuentos*, de los relatos de mi primera etapa he eliminado metáforas y piruetas literarias. Había en lo primero que escribí un exceso de adjetivación y de metáforas y otras martingalas. Corrijo mucho, en efecto. No sé funcionar de otra forma. Busco el discurso sintético, evito expresiones vacías y comentarios gratuitos. Economía verbal».

Antes que él, encontramos la misma preocupación en Borges:

«Cuando escribo lo hago urgido por una necesidad íntima, no

pienso en un público selecto ni en multitudes, pienso en expresar lo que quiero decir y trato de ser lo más sencillo posible. Empecé siendo barroco. Como todo escritor de mi generación, quería ser Quevedo. Ahora prefiero ser sencillo. Lo barroco peca de vanidoso. Lo barroco se interpone entre el escritor y el lector. Aun en el caso de los más grandes, como Quevedo, es un pecado de vanidad, pide que lo miren, como si fuera un tributo, lo que lo hace desagradable. Es mejor un estilo común y llano que no lo note nadie. Pero que no sea tampoco la simplicidad, sino algo que sea a la vez íntimamente complejo y aparentemente simple» *(A Fondo)*.

La depuración del estilo es uno de los temas de reflexión presente en los ensayos *El escritor* y *El artista y el estilo* de Azorín.

«Vamos a dar una fórmula de la sencillez. La sencillez es una cuestión de método. Haced lo siguiente y habréis alcanzado de un golpe el gran estilo: colocad una cosa después de otra. Nada más: esto es todo. ¿No habéis observado que el defecto de un orador o de un escritor consiste en que coloca unas cosas dentro de otras, por medio de paréntesis, de apartados, de incisos y de consideraciones pasajeras e incidentales? Pues bien: lo contrario es colocar las cosas —ideas, sensaciones— unas después de otras», escribe Azorín en *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*.

Sencillez y fluidez eran sus máximas. Un estilo sencillo es un estilo parco en adjetivos, descripciones, florituras; con predominio del verbo sobre el adjetivo. Pero también de oraciones cortas y bien ordenadas.

El estilo debe ser tan nítido, transparente, diáfano, como el agua que fluye de la montaña. En la fluidez tiene mucho que ver la puntuación, la cual, a su vez, debe reflejar el pulso vital del escritor. «Cada autor puntúa a su modo. No es solo cuestión de escribir, sino que es menester ver cómo vamos poniendo los puntos y las comas», señala Azorín en *El artista y el estilo*.

«El estilo es como la elegancia: no debería notarse, porque cuando se repara en ella deja de ser elegancia», es la norma que guía a Azorín (Ferrater Mora, *El mundo del escritor)*.

«El estilo debe pasar desapercibido», decía también Sartre *(Qu'est-ce que la littérature?)*.

En cambio, otros grandes defensores de la «simplificación» y la

«sencillez», como Henry James, van complicando progresivamente su estilo.

Y es que tampoco en esto hay reglas inamovibles. El mismo Borges concluía su enumeración de normas estilísticas diciendo que «los mandamientos de mi estética se resumen en dos: todas las anteriores normas no son obligatorias y el tiempo se encargará de abolirlas».

De hecho, otros escritores latinoamericanos estaban ya tratando de abolirlas.

«Me doy cuenta de que la prosa de Azorín no sirve para el mundo latinoamericano... Latinoamérica es un continente profundamente barroco que necesita para describir sus cosas de un lenguaje barroco... Es imposible describir la selva con su prosa. En cambio, con Valle-Inclán se puede penetrar en los arcanos, la música de Latinoamérica. Su *Tirano Banderas* significa un punto de partida del dictador en la literatura. El estudio de Valle me sirvió muchísimo», sostiene Alejo Carpentier en *A fondo*.

Gracias a la distancia que le procuran sus años en Europa, el escritor cubano empieza a tomar conciencia de la pertenencia a una cultura y a una lengua con características propias que mandan sobre el escritor:

«En París, a través del movimiento surrealista, fue cuando empecé a ver América. Veía que los surrealistas buscaban en la vida elementos maravillosos, que conseguían difícilmente, muy a menudo haciendo trampas, reuniendo elementos para crear una realidad maravillosa que había sido prefabricada, mientras que todos esos elementos maravillosos que ellos buscaban los teníamos nosotros al otro lado del Atlántico. Fue cuando empecé a tomar conciencia de lo que era Latinoamérica y el barroco, las características que vinculaban el barroco a lo prehispánico. Empecé entonces a releer a mis maestros del 98, a estudiarlos en función de las realidades latinoamericanas».

«Unamuno aconseja a los escritores latinoamericanos que no tengan ninguna tentación de tipo casticista. Tenemos, además, el deber de enriquecer el idioma. A mí, esto me ha conducido a un estilo barroco, al que considero un lujo en el arte. No es la decadencia, como se ha dicho; se produce en los momentos de

máxima fiesta de las culturas, en Quevedo, Calderón, Gracián, Proust. Es una creación rica, que no necesita circunscribirse, admite la forma abierta, la expansión», sostiene el escritor cubano.

Según Carpentier, la revolución de José Martí no solo fue política, sino también cultural. Además de la independencia, contribuyó a dar a los hispanoamericanos una voz propia:

«En el XIX la literatura latinoamericana estaba aquejada de un desajuste entre lenguaje y tema. Por ello, poca novela latinoamericana de esa época ha trascendido. Cuando se despierta con Rómulo Gallegos en *Canaima*, es con un lenguaje completamente barroco... Es a partir del momento en que los novelistas empiezan a perderle miedo a las formas profusas, cuando el barroco nos conduce a la magnífica expansión de la novela contemporánea. Miguel Ángel Asturias como prototipo, García Márquez con *Cien años de soledad* o *El otoño del patriarca*, yo mismo, somos escritores de expresión barroca. En América Latina los estilos clásicos de los templos de la conquista pasan a los templos barrocos realizados con artesanos indios, que añaden colorido, y con los que se juntan estilos anteriores a la conquista... Los artistas mixtecos habían llegado a una abstracción absoluta que se junta con el figurativo. Así, en el arte de Latinoamérica un estilo se funde en otro, sin pasar por el gótico, ni el románico; es un fenómeno único en la historia de la cultura».

ASTUCIAS DE AUTOR

Si muchos de los grandes escritores abominan de la llamada «técnica» a la hora de construir sus personajes o argumento, casi todos, en cambio, se guían por una serie de normas con respecto al estilo.

Profuso o simple, rico o escueto, con predominio del adjetivo o del verbo, de la descripción o de la acción, lo más importante del estilo es que las palabras sirvan para decir lo que tienen que decir, y no conceptualizaciones o aproximaciones al significado que queremos dar a lo que escribimos.

A diferencia de otros escritores cuyo estilo busca una estética, Borges dice «no soy poseedor de una estética, sino de las buenas astucias que me ha enseñado el tiempo». En el programa *A fondo* las

enumera como sigue:

• «Eludir los sinónimos, que tienen la pretensión de diferencias imaginarias. Así, si uno dice rojo en primer lugar no debe decir luego colorado, encarnado, bermejo para no repetirse».

• «Eludir hispanismos», es decir, preferir el habla habitual de tu país al castellano oficial de la Academia.

• «Preferir las palabras habituales a las asombrosas, esas que tienen tendencia a utilizar los jóvenes. Como son tímidos piensan que si dicen lo que quieren decir la gente se va a dar cuenta de que es una nadería... El escritor joven suele ser barroco, sabe que lo que tiene que decir no tiene mucho valor, y entonces lo esconde... Pero es un error suponer que todas las palabras del diccionario pueden usarse. No pueden usarse; por eso yo uso las del lenguaje oral. Si pongo azuloso o azulino, por ejemplo, es como si pusiera una mancha azul decorativa en la página; por ello, la única que puede usarse es azulado. Yo creo en el idioma de la conversación, de la intimidad; cada grupo humano, familia, tiene su dialecto. Aunque es difícil que un joven escritor se resigne, lo descubres con el tiempo.»

• Alejarse de la retórica para acercarse al habla cotidiana significa también asumir las insuficiencias del conocimiento humano. Consiste en «narrar los hechos como si no los entendieras muy bien del todo», un recurso que, según dice, aprendió de Kipling.

• «Simular pequeñas lagunas ya que si la realidad es precisa, la memoria no lo es. Da fuerza al texto no recordar muy bien algo, decir que algo ha existido y no ha sido recordado del todo, o ha sido olvidado.»

• «Mantener pequeñas incertidumbres en el habla, como si la impresión que han causado en el narrador los acontecimientos no hubiera sido conceptualizado o asimilado del todo, tal como se encuentra ya en *El Quijote*. Cuando Cervantes quiere contar la muerte de Quijano se ve que está conmovido: “Dio el espíritu, quiero decir que se murió”, escribe. Creo que no se dio cuenta de eso, sino que lo escribió así porque él mismo estaba conmovido. Le salió bien, porque no era retórico.»

Las mismas reglas aplica Borges al poema: «Condensar, no decir más que lo esencial. Hacer del poema un todo vivo y orgánico en el que cada línea sea la acabada síntesis de una sensación, de una impresión del mundo externo y espiritual», escribe en *Cartas del fervor* (Galaxia Gutenberg).

No hay nada más reñido con la literatura que las conceptualizaciones que establecen categorías abstractas, generales, para las vivencias, nos dice a su vez Pam Durban en *(Letters to a Fiction Writer)*.

La autora norteamericana advierte a los escritores noveles sobre uno de los errores más frecuentes que cometen al utilizar el lenguaje:

«Suelen llenar sus páginas de lágrimas y personajes tristes, sin llegar a transmitir en ningún momento un sentido profundo de la tristeza o de las emociones de las que hablan».

No solo sobran palabras; muy a menudo sobran ideas, sobra erudición, dice también el Nobel chino Gao Xingjian, quien resume así la máxima por la que se guía:

«Evito la descripción y busco la evocación» *(Babelia*, 24-III-2001).

Y es que en literatura, muchas veces, nombrar por su nombre es destruir.

Tal vez por ello, Ana María Matute, que asegura «creer muy poco en las recetas», no hace ascos, sin embargo, al uso instrumental de los silencios: «A veces son más importantes los blancos que dejas por llenar que las mismas palabras».

El mismo García Márquez sabía muy bien cómo el vicio de sobreexplicarse puede matar una novela. Salió de sus meses de encierro con 1.300 cuartillas de *Cien años de soledad*, pero había tirado a la papelera al menos el doble.

¿Cómo saber cuándo te sobreexplicas?

«No hay que escribir tanto: hay palabras “clave” que condensan mucha información para el lector», dice Jean Paul Sartre *(Qu’est-ce que la littérature)*. Estas palabras se refieren a instituciones, moral, formas de opresión conocidas, razonamientos comunes, supersticiones, costumbres, que todos entienden y comparten. Hay palabras como «dictadura», por ejemplo, que pueden sustituir a

largas explicaciones sobre la naturaleza de un régimen, y que la mayoría asociará a todo lo que conoce de regímenes militares como los de Pinochet o Franco.

Nombrar, callar, evocar. Los recursos que ofrece el estilo para seducir al lector son muchos. Desde el recurso a la sorpresa —con la introducción en medio de la narración de una palabra o concepto nuevo—, a la repetición.

Gracias a la repetición de una palabra o imagen recurrente en lugares estratégicos, por ejemplo, se crean esas correspondencias intertextuales —señalizaciones que el autor va plantando a lo largo del texto para avisarnos de que estamos siguiendo una ruta de significados, o también de obsesiones de las que el autor está haciendo partícipe al lector.

Significado y precisión de las palabras. Presencia y ausencia. También música y ritmo forman parte del trabajo con el estilo. Y no solo para la poesía, de la que constituye la espina dorsal.

«Cuando escribo, a menudo grabo el texto en un magnetófono y luego lo escucho a oscuras. Me preocupa la musicalidad, busco los efectos que nacen de la sonoridad de la lengua, de la repetición de ciertas palabras. Mis libros pueden leerse en voz alta. En realidad, si debiera definirme, diría que soy solo un esteta», explica el Nobel chino en la misma entrevista de *Babelia*.

Cada escritor se propone una serie de tareas, objetivos, con su literatura. Para Gao Xingjian, los estéticos pasan por delante de los existenciales, o mejor dicho, son inseparables de estos. Fondo y forma apuntan a la misma diana:

«La literatura toca algo esencial del ser humano. La misión del escritor es alcanzar lo real, aproximarse a él tanto como sea posible, hacerlo surgir en sus páginas. Para que eso se produzca ha de trabajar la lengua de manera que esta sea capaz de hacer sentir lo que él mismo ha sentido. No se trata tanto de comprender como de sentir, porque las personas nunca llegamos a comprender de verdad lo que tenemos delante de nosotros».

6

La euforia creadora

Todo fluye

Argumento, personajes, punto de vista, uso de la información, estilo... Cada novela obedece a un propósito, y alrededor de ese propósito el novelista ordena todos sus elementos y traza una estrategia.

Solo cuando logras —ya sea de forma intuitiva o buscada— que todos esos elementos avancen juntos sientes que has cogido el paso. La narración avanza entonces como un conjunto de baile, una coreografía con una sinergia propia en la que el paso de un bailarín se trenza con el de otro y otro y otro, el argumento con el tema con los personajes con el estilo con...

Estás bailando, llevado por una fuerza que te eleva y supera, y solo tienes que dejarte llevar.

«Cuando llega ese momento en que escribo sin mirar atrás, sin preguntarme si voy o no voy bien, sé que estoy ya en otro mundo llevada por la inspiración. Entonces, me obsesiono de tal manera que todo a mi alrededor, la visión del cielo, una silla, me dice algo que aprovecho y converge en lo que escribo. Lo demás desaparece de mi vista», cuenta Rosa Regàs.

«Lo que más me gusta de esos momentos en que estás metido de lleno en la novela es la libertad que sientes. Empezar cada libro me cuesta mucho. Hasta que arrancas. Entonces siento una felicidad tremenda. Y ya no vuelvo a parar», me decía con palabras parecidas Ana María Matute.

Hemos visto cómo Almudena Grandes se salta todos los horarios cuando se encuentra «en una de esas rachas estupendas. Entonces, no como y sigo».

Son esas rachas en las que el escritor siente que «el libro se

escribe solo», como le sucedió a la escritora madrileña con *Las edades de Lulú*, «un libro que escribí en ocho meses, de un tirón»; algo que no ha vuelto a experimentar hasta su última novela, *Los aires difíciles*, «otro libro que se ha escrito solo».

«Cuando todo fluye, la euforia en esos momentos ha sido la experiencia más intensa y gozosa de mi vida», dice Jean Cocteau *(Writers at Work)*.

Los momentos en que empezamos a desplegar nuestro proyecto en forma de esquema argumental, personajes, imágenes, y vemos tomar forma a todo aquello que durante tiempo ha estado cociéndose en nuestro interior, son los más gratificantes. Es ese estadio de «euforia creadora», en el que el novelista se siente en trance de creación de la mejor obra jamás escrita, como un dios. Todo llega como una revelación, un río de palabras que fluye y fluye. Son momentos en los que el escritor se siente uno con la escritura; en los que la literatura no solo se alimenta de su autor, sino que este se retroalimenta de ella.

Armas Marcelo los describe así:

«La novela tiene un principio, un desarrollo y un final, que puedes entrever, pero siendo la depositaria de tus pasiones eso se altera conforme avanza la escritura. Vas encendiéndote, va gustándote, a medida que vas encontrando lo que buscas. Si luego eso no gusta a los demás, qué le vamos a hacer».

Lee K. Abbot, quien en *Letters to a Fiction Writer* advierte de las enormes dificultades, frustraciones, que esperan al aspirante a escritor, también tiene palabras de ánimo:

«Debes saber que cuando la escritura avanza bien es algo mejor que el sexo; que muchas delicias impredecibles te esperan, sea en la página cinco o cincuenta... que las voces que oirás son aterradoras pero irresistibles; que con esfuerzo, mejorarás; que el mundo te revelará sus secretos; que estarás impulsado por algo que ni siquiera sabías que conocías; que, irónica y necesariamente, no estarás satisfecho con nada de lo que produzcas».

Una experiencia que concuerda con la que Norman Mailer relata en *Writers at Work*:

«Al final del sufrimiento se encuentra el placer del descubrimiento de la verdad... El único momento en que sé que algo

es verdad es aquel en que lo descubro escribiendo. Aunque no lo hayas escrito lo suficientemente bien para que otros se den cuenta, tú te enamoras de la verdad en el momento en que la descubres en la punta de tu lápiz. Esto en sí mismo es uno de los raros placeres de la vida».

También Azorín expresa su perplejidad por esos vaivenes anímicos que suele conllevar la literatura en *El escritor*:

«El misterio de la obra literaria no será por nadie enteramente esclarecido, se pasa por momentos de una esterilidad angustiosa y luego por otros de inspiración alucinante».

Lo que produzcamos en ese estadio no es simple producto de la inspiración, sino que está muy relacionado con la forma en que nos hemos preparado para abordar la obra. Por ello, antes de sentarse a escribir Azorín recomienda observar «de forma minuciosa las cosas». Pero una vez esto se ha hecho y uno siente que tiene ya todos los elementos para escribir su obra, debe dejar que su prosa mane «espontáneamente», sin esfuerzo, «con voluptuosidad». Lo que significa que en ese estadio debe dejarse llevar por el instinto, la inspiración, y no dejarse coartar por la autocrítica.

«Solo puedo escribir cuando escribo deprisa, sin mirar atrás lo que he escrito. Ya que si miro atrás, las palabras nadan, no tienen sentido, y solo soy consciente de mí, Anna, como un latido en medio de la gran oscuridad, y las palabras que yo, Anna, escribo no significan nada...», vemos a la protagonista de *El cuaderno dorado* luchando contra la autocrítica estéril que le asalta en medio de la escritura de su novela.

Por ello, uno de los consejos más extendidos entre los escritores es dejar toda autocrítica para después.

En *Letters to a Fiction Writer*, Richard Bausch recuerda a los aspirantes a escritor que la escritura es un acto más cercano al estado de ensueño que al del pensamiento racional:

«No pienses, sueña. Se trata de recuperar la visión del niño... Sueña la historia, cuéntatela, sé caprichoso, déjate llevar por todo lo que se te ocurra, sin preocuparte si es o no inteligente... Sueña con ella y deja que salga, escríbela dejándote llevar...».

Solo después de haberla escrito en ese estado de arrebato, Bausch aconseja detenerse para analizarla «con la fría distancia de

un doctor que mira aquello con rayos X. Lo que significa que debes aprender a releer todo aquello que has escrito de la misma manera en que lo haría un extraño».

Algo parecido le escuché decir a Jesús Ferrero en una conferencia en la Universidad de Tarragona en la primavera de 1998. Contaba cómo escribía en dos tiempos: primero, en caliente, llevado por la necesidad, sin cuestionarse nada; y al día siguiente seleccionaba lo bueno y tiraba a la papelera lo que no le servía.

PARÓN...

«Cuando entro en crisis y no me gusta lo que he escrito, lo borro. Es algo que a mi marido le pone muy nervioso», me contaba Almudena Grandes. Inmediatamente después de un momento de máxima inspiración o euforia creadora a menudo encontramos al escritor sumido en la depresión, presa de uno de esos ramalazos destructivos que le llevan a desechar todo lo que ha escrito una y otra vez. ¿Qué ha pasado?

Tenemos ya ante nosotros un hermoso árbol que crece y crece, vemos cómo cada rama empieza a poblarse de personajes, vemos a esos personajes desplazarse ante nosotros.

Todo fluye. Ya no hay nada que nos separe de las palabras, pero ahora son las palabras las que se adueñan del texto y parecen llevárselo a otra parte, lejos del escritor. La narración se desboca, los personajes toman caminos que no teníamos previstos, nuevos personajes inesperados aparecen en escena. Y de nuevo surge el pánico: nos hemos perdido. Ya no sabemos adónde nos lleva la narración, se ha alejado demasiado de los propósitos iniciales, nos parece que ha perdido el rumbo y el sentido.

Norman Mailer entra en crisis mientras escribe *The Deer Park*, al darse cuenta de que «lo que salía no tenía que ver con lo que había previsto, la novela evolucionaba en una dirección que iba completamente en contra de mi intelecto».

Descubrimos con pavor que los personajes y el argumento ya no obedecen a nuestros designios. ¿Qué hacemos?

Es el momento de detenerse. Hemos pasado de la «euforia creadora» al «día después».

El «día después» no tiene tanto que ver con el calendario

ordinario como con el calendario particular o biorritmo que sigue la escritura.

El «día después» es siempre el de revisar y poner orden a las grandes cabalgadas literarias de los días de inspiración.

Es el día en el que nos desdoblamos para separar el grano de la paja, para valorar las incorporaciones imprevistas al relato, para abrir nuevas vías argumentales si el tema lo merece, etc. Es también cuando nos preguntamos si dejamos desarrollarse en libertad a nuestros personajes o cambiamos de novela.

Y es que aunque el novelista puede mandar sobre la procedencia y función que atribuye a los personajes, en cambio, manda muy poco sobre su destino.

«Nunca trabajo desde un diseño general, desde una idea abstracta. Siempre veo la obra de teatro que me propongo escribir solo en relación con los personajes que están en juego. Pero los personajes nunca son lo que esperas que sean. No siempre van por donde tú quieres ir. Al menos por donde quiero ir yo», dice Lillian Hellman en *Writers at Work*.

Algo parecido cuenta François Mauriac en el mismo libro:

«Cuando empiezo una novela, en general, solo tengo el punto de partida y algunos personajes. A menudo me encuentro con que los personajes iniciales no llegan muy lejos, mientras que otros que al principio parecen más vagos e inconsistentes muestran nuevas posibilidades y asumen un lugar más relevante del que había previsto a medida que avanza la historia».

Los personajes se rebelan. Es una experiencia que conoce todo novelista.

«Me pasa mucho con los personajes femeninos. No hay manera. Sobre todo al principio, salían por donde querían», señala Almudena Grandes.

Y con los personajes, no le queda más remedio que seguir al resto, argumento, acción, tiempo, lugar. Los personajes de novela se independizan de la vida y voluntad del autor, y con ellos toda la novela.

Muy a menudo el parón se produce en los momentos de quiebra entre realidad y ficción, es decir, cuando los personajes, lugares o acontecimientos reales en los que nos inspiramos se revelan

insuficientes o equivocados y hay que romper con el modelo original para que la ficción pueda desarrollarse plenamente.

Cuando imaginas una historia suele ir asociada a un tiempo y un espacio que has conocido, a menudo relacionados con una experiencia que nos impactó. Pero cuando tu historia empieza a tomar cuerpo sobre el papel, puede suceder que te preguntes si no sería mejor situarla en otro tiempo y espacio. Es lo que me sucedió a mí con *Mandala*.

Mi idea inicial se inspiraba más en el impresionismo poético de Octavio Paz que en la novela clásica con una estructura y argumento bien definidos, como al final resultó ser *Mandala*. Solo quería trasladar al papel, a los demás, la impresión que me había causado la India cuando apenas salía de la adolescencia en los años setenta. Digerir el impacto de lo vivido en aquel primer viaje de descubrimiento del mundo. Pero fue la misma novela la que empezó a plantearme una serie de preguntas: ¿qué busca y qué puede encontrar un occidental en la espiritualidad oriental?, ¿qué hay de verdad y qué hay de mitificación en lo que recuerdo?, ¿quiénes íbamos y por qué íbamos allí? No podía resolverlo desde mi propio personaje real, ni siquiera desde los que había conocido más directamente. Por aventuras que allí hubiera vivido, no parecían suficientes para transmitir la aventura existencial que significó todo aquello para una generación. Además, aquello me obligaba a constatar que los que habíamos llegado en los años setenta éramos solo el epígono de todo un movimiento juvenil que arrancaba tiempo atrás en muchos lugares.

Norman Mailer, un autor que sustenta sus narraciones en su propia experiencia, sostiene que sus momentos de crisis se producen cuando entran en contradicción el consciente y el inconsciente; se bifurca el camino por el que andaba y descubre que el plano de la casa va por un lado y la intuición por otro. Armonizarlos requiere mucho más que un barrido y corrección de estilo.

La cabeza bulle con dudas y preguntas: ¿nos habremos situado a la distancia adecuada para narrar?, ¿el punto de vista, la persona del verbo desde los que lo estamos haciendo son los mejores? Todo lo que creíamos haber resuelto al principio reaparece de forma irresuelta.

Son cuestiones que pueden llevar muchos días resolver, a veces

meses, años, dejando al escritor con la sensación de que aquello no tiene solución. Estás en el gran atasco. A veces ves el fallo, pero no encuentras forma de resolverlo.

… Y VUELTA A ARRANCAR

«En *Ensayo sobre la ceguera*, por ejemplo, me encontré tres o cuatro veces sin saber por dónde continuar. Solo tenía dos opciones: una, pensar que había llegado a una situación límite en la que no tenía posibilidad de avanzar, con lo que tenía que volver atrás, corregirlo, tomar otra dirección; o dos, hacer lo que siempre hago, que es quedarme esperando. Tres, cuatro, cinco, seis días, los que hagan falta, sin hacer nada, a la espera de que la propia situación aparentemente irresoluble encuentre por sí misma la salida. Y así fue, como siempre que he pasado por un parón. La solución siempre ha terminado presentándose, y a veces con tanta naturalidad, sencillez, que a mí mismo me sorprendía. ¿Cómo no lo había visto antes?, te preguntas entonces, ¿por qué tuve que esperar una semana? Sencillamente porque en ese momento no podías hacer otra cosa», cuenta José Saramago.

Son las ventajas de no escribir una palabra más, cuando el camino por delante aparece dividido o confuso.

Norman Mailer se reconcilia con su novela *The Deer Park* al darse cuenta y aceptar que «estaba escribiendo una novela totalmente ajena a mi noción de las cosas». Es decir, cuando uno se rinde a los designios de la propia novela, que corren siempre más cercanos a la intuición que a la planificación, que surgen de ese «pensamiento subterráneo» que discurre por debajo del pensamiento racional y consciente del que habla Saramago. Y que, por lo tanto, se sustrae a la lógica de la razón, sin lo que *The Deer Park* no habría resultado la gran novela que es.

Otros, como Juan José Millás, no logran salir del bache más que por el método de probar, fallar, volver atrás, tantear por otro lado… Como un ciego que busca su camino en la oscuridad, que en eso consiste el oficio de escritor.

Pero casi siempre es la misma novela la que nos da la solución. Por ello, David Bradley aconseja:

«Si estás pensando siempre sobre la pieza que estás escribiendo

o, mejor aún, en un problema específico que plantea, si la pregunta está rondando siempre tu cabeza, a intervalos sorprendentes te encontrarás sabiendo de súbito cómo resolverlo; la idea en sí misma generará la voluntad de hacerlo».

Cuando sabes qué hacer, a menudo te encuentras haciendo una novela nueva, como le sucedió a Almudena Grandes con *Las edades de Lulú*.

En cuanto modificas un aspecto de la narración, te ves obligado a modificar todos los demás, ajustarlos al cambio. Es lo que me sucedió a mí también con *Mandala*.

Al sustituir la India de los años setenta que yo había conocido por otro tiempo más simbólico —la segunda mitad de los años sesenta, marcada por la oposición a la guerra del Vietnam en Estados Unidos y las revueltas estudiantiles del 68 en Europa— con las que estaba relacionado el peregrinaje de los jóvenes de la época a la India, me encontré haciendo una novela generacional que no tenía prevista inicialmente.

Este cambio de tiempo me obligó no solo a modificar muchos aspectos de los personajes iniciales para adaptarlos a la nueva situación, sino también del paisaje y hasta de la sociedad india, marcados por inundaciones históricas en Bangladesh o las huellas dejadas por los mítines de Indira Gandhi en Delhi, que habían tenido lugar antes de mi visita.

Aunque lo que te haya llevado a la literatura no haya sido más que la necesidad de librarte de tus experiencias, lo importante ahora ya no es contar tu historia o la historia que tenías inicialmente prevista, sino contar una buena historia. Y toda tu preocupación es abandonar todo lo que has vivido, conocido, proyectado de antemano para concentrarte en las necesidades del relato. Y para satisfacerlas haces lo que sea, imaginas, inventas, robas, matas. Es decir, te conviertes en un depredador que se apropia de todo lo que observa a su alrededor y puede serle de utilidad; en un asesino de tus propios personajes, designios, creencias, tabúes. Todo prejuicio debe abandonarse para que la novela crezca y se imponga a la voluntad del autor.

DE UN MES A UN SIGLO

Cada obra tiene un *tempo* y un tiempo.

El camino, de Miguel Delibes, una de las pocas novelas cuya difusión se ha mantenido sin merma durante más de cincuenta años, fue escrita en veintiún días, exactamente los mismos que capítulos tiene. Delibes cuenta en *El País Semanal* (5-XI-2000) que en el verano de 1950 escribió a mano en unas cuartillas un capítulo por día, con la intención de editar la novela en el otoño siguiente.

Igual de sistemático es Fernando Sánchez Dragó:

«Tardaré dos meses, a cinco folios por día si tengo un mal día y a siete si lo tengo bueno. Y si es un trozo con diálogos puedo escribir casi el doble de páginas, porque ocupan más espacio y se me dan muy bien. Me saldrán casi terminados, apenas necesitarán una corrección posterior».

Eso sí, acumular el material, saber lo que iba a escribir, le había llevado diez años, me contaba el escritor:

«Por eso, ahora que ya sé lo que voy a escribir ya está hecho lo más difícil, lo principal».

William Burroughs escribió en 1959 *El almuerzo desnudo* encerrado en su habitación de hotel en París «en menos de dos semanas», después de que el editor se lo encargara, eso sí, con «las notas que había recopilado a lo largo de muchos años y que llenaban más de mil páginas». Pocos saben, sin embargo, con la misma certeza lo que les llevará escribir su próxima novela.

Cuando García Márquez se encierra en su casa de México para escribir *Cien años de soledad*, se sumerge en la escritura como quien se va de viaje sin saber cuándo volverá.

James Joyce tardó más de ocho años en escribir las 722 páginas de su *Ulises*, además de los nueve años que le llevó madurar la idea. La primera vez que hace mención a ella es en una carta a su hermano en 1905, aunque no empieza a escribirla hasta 1914, antes de la Primera Guerra Mundial, y no la termina hasta 1922.

Las buenas novelas son siempre el producto de un trayecto que el escritor recorre de cabo a rabo, sin saltarse estaciones ni dejar borrones por el camino.

Pero a medida que el mercado se ha ido apoderando de la libertad de creación, todo parece confabularse contra las grandes cabalgadas literarias de otro tiempo.

La extensión que tiene *La montaña del alma*, con 650 páginas,

asustó a muchos editores antes de ser aceptada y publicada en 1990 por Éditions de l'Aube. Y aun después, al negarse Gao Xingjian a podarla y dejarla en 400 páginas tal como le pedía la editorial, permaneció sin ser traducida al inglés hasta que su autor ganó el Nobel.

El libro a medida diseñado por la sección de *marketing* de las editoriales, con una extensión ideal que ronda las 200 páginas —modelizado como las peras o los tomates en su forma tanto como en sus contenidos, en porciones de información y emoción digeribles para el lector medio—, ha ganado terreno frente a la experimentación y desmesura de la novela de otro tiempo. Lo que lleva a dar prioridad al libro de encargo de un autor conocido sobre el manuscrito que envía un desconocido, sin atender siempre a razones de calidad.

Una idea de rentabilidad a la que no son ajenos los mismos escritores, obligados a calcular el tiempo invertido en una obra en razón de los ingresos o adelantos que obtendrán por ella. Lo que tantas veces se refleja en unas novelas raquíticas, que se estiran todo lo que pueden para llegar a una medida estándar de 200 páginas, o hechas en un tiempo récord.

Juan Marsé contaba en la entrevista en *Tiempo de Hoy* (15-V2000) cómo había aprendido de una experiencia así:

«Tengo una novela, *Esta cara de la luna*, que la escribí en tres meses porque necesitaba dinero, y no he permitido que se vuelva a reeditar porque me da vergüenza, es una novela fallida: la rematé para cobrar unos dineros que el editor me envió a París urgentemente porque estaba sin un duro. No volveré a hacerlo en la vida».

A partir de entonces, Marsé se tomó su tiempo. Contaba en la misma entrevista que había tardado «más de cuatro años de trabajar duro, diariamente» en su última novela, *Rabos de lagartija*.

Después de diez novelas, todas ellas con éxito de crítica y de público, reconocía que le seguía «costando mucho escribir»:

«Si empleo cuatro años en una novela es porque no he sido capaz de escribirla en dos; porque, si hubiese podido, lo habría hecho, y ahora estaría metido en otra; pero uno no está muy dotado. Me cuesta mucho escribir, me cuesta dar por bien hecha una cosa, y, de hecho, cuando termino una novela sé muy bien la

distancia que hay entre lo que había querido hacer y la realidad, una distancia notable. Lo único que puedo decir es que cuando entrego una novela es porque sé que no me voy a avergonzar».

No es la extensión ni el tiempo invertido lo que nos avisa de que debemos dar una obra por terminada. Solo cuando tienes la certeza de que has sacado todo lo que da de sí el planteamiento de la historia sabes que tienes el primer borrador. Pero solo cuando tienes la certeza de que has sacado todo lo que da de sí el texto, sabes que has terminado. Y ello puede llevarte de un mes a un siglo.

De la corrección a la obsesión

«Yo hago una sola redacción o borrador. Tanto cuando escribía a mano como a máquina de escribir o ahora en el ordenador. La novela se va construyendo página a página. Lo que me lleva a una conclusión que a determinados autores les podrá parecer absurda: que cuando termino una novela no tiro nada de lo que he escrito. Esto no es incompatible con la posibilidad de que se encuentren desequilibrios dentro de la novela. A veces eres consciente de que algo no ha salido bien o como deberías haberlo dicho. Pero no se me ha ocurrido nunca jamás al terminar decirme voy a desarrollar este capítulo porque es demasiado flojo, o a cortar ese otro porque es demasiado largo, o a reescribirlo o sustituirlo por otro mejor. Igual que no lo haría un árbol con una rama que ha crecido demasiado y otra demasiado poco. Todo el trabajo de corrección que hago se reduce a cuestión de detalles, como esta palabra aquí no va bien, o esta frase no ha quedado del todo bien construida», explica Saramago.

El proceso literario del escritor hispano-portugués se parece mucho al del alioli: todo se va ligando, huevo y aceite creciendo juntos, fusionándose en la misma masa; y no puede introducirse un elemento extraño, ni siquiera una gota de aceite de más, sin que la salsa ligada la expulse o se quiebre.

Pero Saramago no es un caso frecuente. Muchos autores, por no decir la mayoría, confiesan tardar más tiempo en corregir una novela que en escribirla.

«Hago tres borradores de cada cosa que escribo. No tardo

demasiado tiempo entre un borrador y el siguiente. Aprovecho ese espacio de tiempo para leer algún libro contundente que me sirva de inspiración, como Joyce o Shakespeare», contaba Martin Amis en *Babelia*.

No todos son tan sistemáticos.

Cuando le preguntan a Moravia si el trabajar sin notas previas y sin un plan no le obligaba a hacer más borradores, el escritor italiano contesta:

«Oh, sí. Rehago cada libro varias veces. Me gusta comparar mi método con el de pintores de siglos pasados, que procedían de capa en capa. Mi primer borrador está muy en crudo, muy lejos de la perfección del acabado. Aunque ya entonces puede verse su estructura final. Después de eso lo reescribo tantas veces, aplico tantas capas de pintura, como creo necesario *(Writers at Work)*.

Lo mismo le sucede a Norman Mailer:

«El primer borrador de *The Deer Park* era muy malo. Tenía algunas cosas buenas, pero tardaron en emerger a la superficie; me llevó años, porque era muy tozudo. Yo diría que todavía no han surgido del todo. Podría sentarme y reescribir la novela» *(Writers at Work)*.

Louis-Ferdinand Céline dice que tras cada una de sus novelas hay un trabajo ingente que no se ve:

«Para hacer una novela como las que yo hago debes escribir ochenta mil páginas para conseguir ochocientas».

Pero uno de los errores en este primer estadio de corrección es obsesionarse por el estilo. No se arregla nada corrigiendo palabras sueltas.

Lo que es válido para los primeros manuscritos que se quedaron en el cajón, es aplicable a cada borrador de novela destinada a publicarse. Por ello, por experimentado que sea el escritor, antes de seguir adelante, si quiere sacar el máximo provecho de su historia deberá repetirse preguntas básicas: ¿qué has querido decir con aquello que has dicho?, ¿qué te sugiere el texto que ni siquiera sabías que estuviera en ti y que merece ser desarrollado?

«Los primeros estadios de revisión normalmente consisten en tratar de figurarte qué es lo que debería estar en la narración y no lo está, y ponerlo», señala David Bradley *(Letters to a Fiction Writer)*.

Hay autores muy atentos a que no falten ciertos ingredientes.

«Alguien dijo que si no tienes sentido del humor es como si te faltara alguna parte del cuerpo, o alguno de los sentidos. Que si no tienes sentido del humor es como si no tuvieras tampoco sentido común. Para mí es muy importante el sentido del humor... Es muy difícil encontrar escritores que no lo tengan», dice Martin Amis *(Babelia*, 8-IX-2001).

El autor inglés sabe cuán díficil es hacer reposar hoy la ficción sobre el drama, sin introducir algún tipo de distancia como la que proporciona el humor o la ironía. Así que a veces es el momento de dar dos pasos atrás para dar una vuelta de tuerca en clave de humor a ciertas escenas teñidas de tremendismo.

Si una relación sexual es importante en el argumento de una novela, lo que no podremos hacer es tratar las escenas eróticas con un lenguaje pudibundo como si estuviéramos todavía marcados por la moral del siglo XIX. Así que el mismo texto, probablemente, nos pedirá que o bien seamos más explícitos o bien nos dotemos de algún recurso como la elipsis para sugerirlas sin nombrarlas.

Qué falta, pero también qué sobra.

Lo que sobra en una novela a veces es lo mismo que falta en otra. Si bien no hay nada tan efectivo para atrapar al lector como una cierta dosis de ironía o humor, no hay nada que resulte tan artificioso como lo chistoso.

De igual manera, el abuso del erotismo puede resultar ya tan banal, superfluo y postizo que en lugar de resultar rompedor puede sonar tan ridículo como un mal chiste.

Muchos recursos utilizados con el solo propósito de atraer al lector pueden terminar ahuyentándolo. El mismo texto nos avisa de aquello que le sobra y expulsa.

Hemos visto cómo hay aspectos de la vida que son transmutables en literatura y otros que no lo son. Hemos visto también cómo el autor iba prescindiendo de estos a medida que avanzaba en la novela. Pero no de todos. Muchos los ha ido arrastrando hasta el final de su primer borrador, a veces hasta la última y definitiva revisión de su novela. Son como cuerpos extraños que el autor se ha empeñado en poner ahí solo porque fueron importantes en su vida. Pero, por muchas capas de maquillaje que les ha dado en el paso de un borrador a otro, no han

logrado ser transmutados, quedan postizos. Actúan como injerencias que hay que eliminar.

Resueltos los problemas de planteamiento y contenido, llega el momento más tedioso pero no menos obsesivo: el de la corrección de estilo.

Hemos visto cómo Kafka escribía y reescribía una y otra vez sus textos en sus diarios. Borges era otro adicto de la corrección:

«Acaso porque el Borges oral es muy tartamudo e imperfecto, quisiera que el Borges escrito fuera menos garrulo, menos palabrero», cuenta en el programa *A fondo*.

Por ello considera que el mejor consejo que le dio su padre es «escribir mucho, corregir mucho, romper casi todo, y sobre todo no apresurarte en publicar».

Borges es de los que sostienen que publicaba para poder dejar de corregir.

Otros no dejan de corregir ni después de publicar. Es lo que le sucedió a Salvador Espriu con *Laia*, su segunda obra y la primera en catalán, publicada cuando el autor apenas había cumplido los dieciocho años:

«La primera vez que *Laia* reapareció con una corrección estilista importante fue dos años después. Siempre he estado reescribiendo esa obra, y demás obras, hasta que hay una voz, una voz pequeña en mi interior, que dice bueno no lo toques más, ya está bien, o al menos no sé hacerlo mejor», cuenta el escritor catalán en *A fondo*.

Cuando Henry James preparaba la llamada *Edición de Nueva York*, una selección hecha por él mismo de sus novelas y relatos, prácticamente «re-escribió» sus obras anteriores. De ahí que para conocer su estilo inicial sea preferible acudir a las primeras ediciones, que, además, revelan una forma mucho más clara y directa. A diferencia de otros autores, Henry James, como hemos visto antes, no tendió a una depurada sencillez, sino que complicó e hizo más farragosa su primitiva forma de escribir.

También en la corrección de estilo nada resulta tan difícil como saber prescindir de lo que sobra. Una vez ha puesto sobre el papel palabras e imágenes, el escritor se encapricha de su criatura como de un niño al que le sobran varias orejas o narices, sin decidirse por cuál cortar.

Mientras un exceso de autocrítica puede llevarle a rechazar en bloque todo lo que ha escrito, en cuanto se decide a podarlo, todo le parece indispensable para hacerse comprender por el lector.

Hasta que comprueba cómo la novela gana en densidad, intensidad, intención cuando todas y cada una de las palabras, imágenes, escenas están justificadas.

Todo tiene que estar justificado en literatura.

Al igual que en gastronomía cada plato pide unos condimentos y excluye otros, en literatura cada obra es como una especie de campo magnético selectivo que atrae y reúne los ingredientes que combinan bien y expulsa el resto.

PONERSE EN LA PIEL DEL LECTOR

Corregir, en cualesquiera de sus etapas, significa ser capaz de mirar lo que ha salido de uno con la distancia de un lector. Por lo que el mismo acto de corregir obliga ya al autor a tratar de intuir o imaginar qué efectos tendrá lo que ha escrito sobre el lector al que va destinado.

Uno de los procedimientos más empleados es el de dejar reposar un tiempo el texto tras culminar un primer manuscrito, para volver a abordarlo tiempo después con ojos nuevos.

¿Y no sería más fácil preguntar a un amigo, recurrir a la crítica de alguien en cuyo criterio literario confiemos para ayudarnos en esa difícil tarea de distanciarnos de la obra y poder corregirla con nuevos ojos? Es una pregunta que he hecho a diferentes escritores.

«En los años en que fui editora, aprendí a juzgar los textos literarios de otros. Un juicio que, de todas formas, no me sirve mucho para juzgar los míos. Con los libros me pasa como con mis hijos. No tengo un juicio claro sobre ellos. Un día me gusta uno más que otro, pero no puedo saber por qué. Puedo explicar qué he querido decir en un libro, incluso hablar de mi propio estilo, saber si la música de mi prosa la reconozco como propia, pero no mucho más. Sin embargo, nunca recurro a otros lectores para que opinen sobre lo que estoy escribiendo, no me creo las opiniones que me llegan de fuera», me contesta Rosa Regàs.

Igual de contundente se muestra Almudena Grandes:

«Baudelaire decía que uno escribe para un lector ideal, alguien

al que puedes llamar mi semejante, mi hermano; alguien con quien puedes entablar lazos de fraternidad, de identidad, de una solidaridad profunda, aun sin haberle conocido. En mi caso, soy yo misma. Yo soy mi lector ideal, el único posible, el que estoy a mano, el único al que conozco, al que puedo desafiar, y el único lector del que me fío. Por eso nunca doy a leer nada a nadie hasta que está totalmente terminado».

¿Ni siquiera a tu compañero, un poeta, Luis García Montero, que trabaja en la mesa de al lado en la misma habitación?, insisto.

«No, ni siquiera. Luis es un lector excelente. Es fantástico vivir con otro escritor, es un privilegio tener a un lector de tanta calidad al lado. Pero no puedo dar a leer algo que estoy haciendo. Tengo una especie de bloqueo metafísico. Sé que es una extravagancia. Yo, que me considero una persona prudente en general, sin embargo, no imprimo un folio hasta que he terminado el libro que escribo. Puedo estar tres o cuatro años con una novela que existe solo en el disco duro y de seguridad. Pero no la puedo imprimir porque siento que todavía no existe, así que no tiene sentido que viva fuera del lugar donde se está fabricando. Una novela que todavía no está acabada, todavía no existe, no es nada. Por eso, aunque tenga el título desde el principio, nadie lo sabe, porque lo que no existe no se debe nombrar.»

Igual de reacios a mostrar sus textos y pedir opinión a los demás se muestran Juan José Millás, Ana María Matute, por no hablar de escritores de todos los tiempos como Faulkner, Cocteau.

Cuando le preguntan ¿tiene necesidad de discutir lo que hace con alguien?, Faulkner contesta:

«No. Estoy demasiado ocupado escribiéndolo. Solo tiene que gustarme a mí y si no me gusta no mejorará porque hable de ello, ya que la única forma de mejorarlo es seguir trabajando» *(Writers at Work)*.

Aunque tengo noticia de muchos escritores que en cuanto han escrito cuatro páginas van ya por ahí mostrándolas y pidiendo opinión, no he encontrado a ninguno que reconociera ninguna influencia externa en su obra. El mismo Faulkner, que presumía de hosco, solitario, inescrutable, no debía de ser una excepción. En el mismo libro de entrevistas, Lillian Hellman cuenta las largas discusiones literarias que su marido, Dashiell Hammett, y Faulkner

mantenían sobre su propia obra y sobre la de los demás, en las largas visitas que este les hacía en Nueva York.

Forma parte de un mito extendido pensar que el verdadero escritor se basta y sobra consigo mismo.

El caso de Borges se encarga de demostrarnos todo lo contrario:

«Mi madre era mis ojos. “Yo he sido los ojos de tu padre, ahora seré tus ojos”, me decía. Murió a los noventa y nueve años; vivía con ese sacrificio y no pedía nada».

No solo era los ojos del ciego, sino también una especie de doble, de álter ego del escritor, según cuenta el mismo Borges en *A fondo*:

«Más que madre, era consejera, amiga. Opinaba sobre mi obra. Una vez, mientras yo me encontraba escribiendo un cuento que le desagradaba mucho a ella, *La intrusa*, donde hay una mujer que se interpone en la vida de dos hombres, yo no encontraba la frase final cuando a mi madre de pronto se le ocurrió: “Ya sé lo que le dijo uno al otro: a trabajar, hermano”. Mi madre se había identificado tanto conmigo, con lo que escribía, que ella me dictó la frase que yo no había encontrado».

El lector ideal no es el lector perfecto, aquel que todo lo sabe y ve como un dios. En esa etapa ya no es ni puede ser el maestro. El lector ideal es el que te ayuda a convertirte en lector de ti mismo. El que te obliga a reflexionar sobre tus intenciones, tus planteamientos, la forma en que has construido tu texto, realizado tus aspiraciones. El lector ideal es un lector tan imperfecto y parcial como nosotros mismos, un compañero que aporta una nueva y modesta faceta a tu forma de mirar el texto. Lo que no es poco.

Paul Auster tiene por lector ideal a su mujer, otra escritora, Siri Hustvedt, de quien dice en la entrevista publicada por *El Cultural* (10-IV-2002):

«Discutimos mucho sobre nuestros trabajos. Su opinión para mí tiene más crédito que la de nadie en este mundo, y creo que ella piensa lo mismo de mí. Todo escritor necesita un lector. Si eres novelista, quizá es incluso más imprescindible tener a mano a alguien que te recuerde que no estás loco».

Sara Rosemberg, quien también tiene por compañero a otro escritor, Juan Madrid, reconoce las ventajas de tener a un lector cualificado en casa:

«En mi caso la pareja es una de las contradicciones más enriquecedoras que he podido encontrar. Es un don en un mundo donde el novelista está cada vez más solo. Mi compañero escribe de manera muy diferente y me gusta escuchar su crítica, debatir, conversar. Forma parte de la vida. Nos leemos, y, al igual que mis amigos, me resulta de gran ayuda, me aporta otra mirada. Me gusta que los amigos que escriben o son buenos lectores revisen mis textos, los cuestionen, los enriquezcan. Siempre que puedo acudo a ellos para que lean mis textos antes de publicarlos».

Esos lectores cercanos actúan como «lectores» de prueba o también como el escenario donde vemos representado nuestro primer ensayo. El escritor se sirve de ellos como muestra del lector real al que aspira a llegar con su texto.

Tanto si es partidario de dar a leer o de mantener en secreto hasta el final su texto, hay una preocupación de la que difícilmente se libra el escritor a medida que se acerca el momento de la publicación: ¿cómo será recibido por el público?

«Un texto mientras no es leído no existe. La poesía está en la relación con el lector. El poema renace cada vez que lo leen», dice Borges en *A fondo*.

Esto es válido para toda narración. El mismo Borges pone como ejemplo a Walt Whitman por su capacidad para ponerse en la piel del lector:

«En *Hojas de hierba*, cada lector cuando lee tiene la sensación de ser un personaje del libro. Es un libro rarísimo, porque es el lector lo que hay en el libro».

Norman Mailer cuenta cómo cuando escribe siempre tiene en mente al lector:

«El lector en el que pienso es un tipo de audiencia que no tiene una tradición por la que medir su experiencia, sino la intensidad y claridad de su vida interior. Esa es la audiencia para la que me gustaría ser lo bastante bueno para escribir».

Lo que le hace sentirse con una especie de obligación hacia ellos:

«Me siento ahora con una consciencia que creo puede serles de utilidad, y mi obligación es llegar a transmitírsela de tal forma que pueda ayudar a elevar la suya».

También Almudena Grandes escribe con la aspiración de dejar

una huella indeleble en el lector:

«Cuando sales del cine o del teatro te das cuenta de que hay dos tipos de obras: aquellas de las que la gente sale hablando mucho, pero al día siguiente ya no se acuerda de ellas; y aquellas de las que la gente sale callada, pero siembran tal inquietud y dudas en ella que ya no las olvida. Con esta idea escribo mis novelas. Por ello, escribo los libros que me gustaría a mí leer, libros que me conmuevan, de esos que te hacen cambiar para siempre».

Ni siquiera Joyce, uno de los autores más difíciles de leer, escribe para sus adentros, sino con la mente puesta en el lector, de la primera a la última palabra.

Aunque nadie sepa a ciencia cierta para quién escribe, de forma más o menos consciente, la idea de un lector imaginario ha estado presente desde el principio en el proceso de escritura.

Acaso haya logrado mantenerse al margen de la opinión de los demás mientras ha durado el proceso. Pero a medida que se acerca el momento de publicar, la figura de ese lector imaginario emerge de las catacumbas donde ha sido relegado durante todo ese tiempo para ocupar toda la escena y las preocupaciones del escritor: ¿despertará su interés?, ¿será comprendido?

Miedo a publicar

La necesidad de romper ese «círculo de soledad esencial» en el que se encuentra atrapado el ser humano, del que habla La Rochelle, es la que nos lleva a aprender un lenguaje que nos permita salir de nuestra subjetividad para ir en busca del otro. Cuando el escritor da su obra por terminada es el momento de comprobar si ese código propio, ese lenguaje común con el lector que se ha esforzado en crear a lo largo de doscientas o trescientas páginas, merece ser considerado como tal, es decir, como un medio de comunicación con el otro.

Sobre todo cuando se trata de la primera novela. Publicar por primera vez es verificar si aquello es reconocido por otro, aunque solo sea el editor. Hasta ese momento el escritor se ha sentido empujado por un estado de necesidad. Pero ahora llega el momento de descubrir si hemos logrado tender ese puente desde nuestra subjetividad hacia otra subjetividad.

«A menudo siento vergüenza de la novela que he hecho. No digo que la novela es mala; digo que soy yo el malo... Sé lo que es potencialmente bello en mi novela. Muy a menudo me doy cuenta de que esa belleza no va a ser reconocida por el lector. Lo que me hace sentir que no he logrado hacerla emerger. Me hace sentir extraño, como si no hubiera sabido responder a la novela; tenía una responsabilidad que no he sabido ejercer», dice Norman Mailer.

Que demos nuestra obra por terminada, que hayamos puesto en ella todo cuanto teníamos que decir, no significa que hayamos logrado franquear el paso. Dudas que creíamos superadas, dudas nuevas e inesperadas, reaparecen, llevando a los escritores a regresiones varias, como refugiarse en el texto, no querer salir de él, no decidirse a darlo nunca por bueno.

A veces la obsesión por la corrección y la autocrítica extrema solo delatan el miedo que tiene el autor a publicar.

Tras muchos meses de escribir con furia en la buhardilla del hotel parisino donde se alojaba, García Márquez se sumergió en una corrección obsesiva de *El coronel no tiene quien le escriba*. Es un relato que aún guardaba mucho de su estilo periodístico y que no dio por bueno «hasta haber escrito once veces y considerar que era invulnerable». Había escrito una obra maestra, pero no solo no lo sabía, sino que experimentaba la misma sensación de fracaso que al terminar *La hojarasca*, cuenta Pedro Sorela en *El otro García Márquez: los años difíciles*. Así que se guardó el manuscrito en un cajón y nadie volvió a saber de él hasta años después.

La corrección compulsiva y la autocrítica extrema pueden llegar a ser tan paralizantes como en Kafka. En el prefacio de *El proceso*, el amigo que se encargó de publicar sus textos, Max Brod, cuenta las dificultades con las que se encontró:

«Casi todo lo que Kafka publicó se lo arranqué yo con astucia y con mi capacidad de persuasión. Esto no contradice el hecho de que, a menudo, en largos periodos de su vida, se sintiera muy contento de sus escritos —aunque él hablaba siempre únicamente de su “garrapatear”—. Quien pudo oírle leer su prosa, siempre en pequeños círculos, con un fuego arrebatador, con un ritmo cuya vivacidad no alcanzará jamás autor alguno, sentía inmediatamente el auténtico placer creador y la pasión indomable que había detrás de aquella obra. El hecho de que, a pesar de todo, la rechazara,

tenía un primer motivo en ciertas tristes experiencias que le condujeron a sabotearse a sí mismo y, consiguientemente, también al nihilismo frente a la propia obra».

Max Brod lo describe como «el hombre que aspira a lo más alto sin ningún compromiso», y cuenta la profunda desconfianza que sentía Kafka ante los halagos:

«Hablaba a menudo de "las falsas manos que se tienden a uno mientras escribe", y también de que lo escrito e incluso lo publicado le desconcertaba y le hacía dudar en sus trabajos posteriores... No por ello dejaba de sentir una verdadera alegría al ver los libros acabados e incluso sus repercusiones».

La saña del autor con su propia obra le llevó a destruir antes de morir cuatro manuscritos de los que Brod solo encontró las cubiertas, además de quemar varios blocs con notas.

Aunque la obra esté lista, a veces es el autor el que no lo está, y pospone el momento.

Marguerite Duras cuenta en *La vida material* su resistencia a entregar *El amante*:

«En el periodo que precedió a la entrega del manuscrito hasta el último día, creí que todavía podía evitar darlo a editar, pero en ese momento yo era la única en pensarlo y era demasiado tarde y finalmente tuvieron razón en publicarlo».

Lo entregó en junio de 1984, muchos años después de haber aceptado el encargo.

PUBLICAR: SE PASA EL RUBICÓN

Haya llegado lenta o abruptamente, en el momento en que un autor ve algo suyo publicado por primera vez en forma de libro tiene la certeza de que ha pasado el rubicón.

«Ningún escritor olvida lo primero que le fue aceptado. Un buen día, cuando tenía diecisiete años, recibí la noticia de que mi primer, segundo y tercer relatos habían sido aceptados, todo en el mismo correo y en el mismo día. No hay palabras para describir el mareo y la alegría que sentí», cuenta Truman Capote *(Writers at Work)*.

Al publicar uno se siente por primera vez un escritor. Y si no siempre puede decirse que el autor ha llegado a la cumbre, sí se siente como si hubiera alcanzado el final de una larguísima y

penosa cuesta. Tal vez por ello, todo lo que se espera encontrar de ahora en adelante es un camino llano y sin obstáculos, en el que solo cabe encontrar frutos, parabienes. Como si publicar pudiera librarle a uno de todas las dudas y dificultades que le han acompañado hasta ese momento. Hasta que descubre que estas solo desaparecen para ser sustituidas inmediatamente por otras.

«El arte sucede o no sucede», dice Weber. Así que uno puede haber dado todos los pasos, haber llegado hasta aquí, sin que suceda.

Tras publicar, difícilmente el escritor se libra de preguntarse qué valor tiene aquello que ha escrito, que ya circula y vive por su cuenta en las librerías, entre las manos de los lectores.

El momento en que uno debe desprenderse de su criatura es al mismo tiempo aquel en el que tiene que responder por ella; el de enfrentarse al éxito o fracaso, notoriedad o indiferencia. Momento de descubrir que no recibe ni una sola reseña en un periódico o, por el contrario, de ver cómo la obra que publicó con modestia en una colección o editorial de segunda resulta un bombazo, como le sucedió a Almudena Grandes con su primera novela:

«Escribieron artículos sobre la novela todos los escritores que admiraba. Jorge Edwards, Vargas Llosa, Caballero Bonald, todo el mundo opinaba, había una especie de consenso general... Se vendieron millones de libros, fue enseguida llevada al cine... El éxito de *Las edades de Lulú* fue tan descomunal, tan abrumador, tan inconcebible... que me dio mucho miedo».

Todavía no conocía los efectos que iba a tener esa bomba expansiva sobre sus futuras novelas.

7

Miedo a la segunda novela, la tercera… la última

El peso del éxito…

El éxito es una de las drogas más euforizantes que se conocen. Mucho más cuando se ha obtenido con algo tan propio, tan íntimo, en lo que se ha invertido tanto esfuerzo, expectativas y vida como una novela. Nada como el éxito para potenciar esa secreta megalomanía que lleva al escritor a sentirse por momentos como un dios, un mago; o, en palabras de Vargas Llosa, «una especie de prestidigitador, un hechicero que nos da gato por liebre». Una vez ha asumido plenamente su nueva condición de escritor, dice Vargas Llosa, el novelista se siente a sus anchas en ese «reino de la imaginación, de la mentira» creado por él.

Muchos cogen carrerilla y no paran de escribir y publicar durante años.

Pero ese mismo éxito que a unos les empuja a seguir escribiendo y escribiendo, a otros puede dejarlos totalmente paralizados. Es lo que le sucedió a Almudena Grandes:

«La segunda novela fue para mí una tortura, un martirio, una época que recuerdo con mucho terror, debido a la responsabilidad que sentía tras el éxito alcanzado con *Las edades de Lulú*. Escribía una palabra y me paraba, escogía un adjetivo y dudaba. Tenía una preocupación excesiva por el estilo. Y creo que eso se notaba, porque en el manuscrito original de *Te llamaré Viernes* que entregué, la editora Beatriz de Moura me dijo que había una cantidad impresionante de infinitivos de verbos sonoros y literarios en el primer párrafo. Había un sobreexceso de estilo espantoso, lo que es siempre un problema para el novelista. Era el miedo que me producía pensar “me están esperando, y a mí, que he tenido éxito, me están esperando más”. Tener éxito con la primera novela es

siempre un problema para el novelista: partes de una situación peor para la segunda».

El éxito abrumó de tal manera a Almudena que llegó a hacerle dudar hasta de sus capacidades:

«Escribir una segunda novela siempre es una putada, porque la historia de la literatura está llena de escritores de una sola novela. Eres escritor de una novela hasta que no se demuestre lo contrario. A diferencia de lo que pasa en los juzgados, es presunción de culpabilidad. Eres culpable de ser escritor de una sola novela. Con lo que te preguntas si serás capaz de escribir una segunda».

Doris Lessing, tras conseguir un éxito extraordinario con su primera novela, *The grass is singing*, en 1950, no logró publicar la segunda, *El cuaderno dorado*, hasta 1962. En esos doce años solo publicó cuentos, incapaz de abordar una historia larga.

Norman Mailer asegura que la buena recepción que tuvo su primera novela, lejos de allanarle el camino, le enfrentó a nuevas inquietudes y dificultades al abordar la segunda:

«Con *Barbary Shore* empecé a tener problemas. La inicié en París unos seis meses después de terminar *Los desnudos y los muertos*. Tras escribir unas cincuenta páginas de golpe, sentí un parón, como si mi depósito de gasolina se hubiera agotado. Entonces la dejé por completo, pensé que nunca sería capaz de retomarla, estaba atrapado de lleno en el pánico a la segunda novela. Tiempo después, releí lo que tenía de *Barbary Shore* y encontré el hilo para seguir adelante. Pero nunca supe adónde iba el libro. No sabía qué iba a ser de él al día siguiente. Me despertaba y me ponía ante la máquina de escribir con gran temor, con terror literal, preguntándome hasta cuándo esa curiosa y dudosa inspiración me iba a durar. Nunca cesó del todo. Siguió avanzando al ritmo de tres páginas, tres difíciles páginas, al día. Pero logré sacarlo adelante».

La tercera novela «todavía fue más difícil», cuenta Norman Mailer:

«Para *The Deer Park* no tenía un método. Fue una agonía; de lejos ha sido la que más me ha costado escribir de las tres novelas. Me pareció un libro interminable, insoportable, porque terminaba de escribir todos los días en la más profunda depresión; y, como descubrí más tarde, incluso contraje una depresión física. Estaba machacándome el hígado. Y no por el alcohol... Estaba escribiendo

con tal nivel de ansiedad y miedo y disgusto y tristeza e insatisfacción...».

Lo que hace a Armas Marcelo decir «a quien le llegue el éxito antes de tiempo que se ate bien los machos».

Algo que suscribe Juan José Millás:

«Tuve la suerte de que el éxito me llegó a la cuarta o quinta novela, cuando ya era una persona mayor, entre 1987, cuando aparece *El desorden de tu nombre*, y 1990 aproximadamente, con el premio Nadal. Pero si me hubiera llegado a la primera, me habría quedado sin suelo, me habría desestabilizado mucho».

... Y DEL FRACASO

El éxito, pero también el fracaso. Es difícil decir qué pesa más a la hora de abordar una segunda novela.

En la mayoría de escritores que conozco es a partir de la segunda novela cuando empieza o se agudiza el miedo al fracaso.

Si uno tuvo éxito, teme no ser capaz de repetir la proeza, ya lo hemos visto. Pero si su primera novela ha pasado inadvertida, la segunda se presenta como un nuevo reto. El reto ya no es publicar, sino conquistar algún tipo de reconocimiento.

Una de las experiencias que más desconciertan y desazonan a los escritores es la sensación de que su novela cae en el vacío. He visto a muchos amigos que vivieron con gran euforia la publicación de un libro caer a continuación en una depresión por la falta de reseñas o la poca repercusión que ha tenido. Se sienten tan desengañados como un adolescente tras su primer fracaso amoroso. La confianza casi ilimitada que antes sentían es desplazada por un temor naciente al fracaso.

Charles Baxter sostiene que sus fracasos iniciales le dejaron una huella tan profunda que «encuentro el escribir algo de una dificultad inimaginable. Me acompaña permanentemente el temor a cometer terribles errores. Con lo que las palabras fluyen despacio, eso cuando no me encuentro paralizado... No soy para nada prolífico» *(Letters to a Fiction Writer)*.

También Lillian Hellman habla en *Writers at Work* de cómo ese mismo miedo merma la confianza que tiene en sí misma:

«El fracaso en teatro es todavía más dramático y feo, si cabe, que

en cualquier otra forma de escritura. Cuesta tanto ver tu obra representada, y hay tantas personas implicadas en ella, que te hace sentir muy culpable si no tienes éxito».

Alfred Kazin, en el prólogo del tercer volumen de *Writers at Work*, dice que «sobre los escritores estadounidenses siempre planea el terror al fracaso. Al ser en su mayoría autodidactas, han tenido que entrenarse de forma más dura que los escritores de otras culturas. Eso pone un estrés suplementario sobre la inteligencia con la que trabajan».

La presión que las ventas han ejercido desde siempre sobre el escritor estadounidense tiende a trasladarse a los escritores de todas las latitudes en tiempos de dominio absoluto del mercado. Una presión que acentúa el miedo a defraudar con su obra.

Pero este miedo ha existido siempre. Hemos visto cómo el García Márquez anterior a *Cien años de soledad* vivía sumido en una autocrítica feroz y destructiva.

La poca repercusión de sus primeras novelas hizo que el autor colombiano considerara su primera obra un «auténtico fracaso» y renunciara durante muchos años a escribir.

En 1962 apareció por primera vez *Los funerales de Mamá Grande*, publicada por la Universidad de Veracruz gracias a las gestiones de Álvaro Mutis, en una edición de dos mil ejemplares que tardaría años en venderse. No tuvo mejor suerte *La mala hora*, publicada por esos mismos tiempos por primera vez en España, pero tan mutilada y modificada por los correctores de estilo que habían decidido reescribirla en «castellano correcto», que García Márquez rechazó la edición.

Los que le conocieron en los años de su estancia en México, donde vivía dedicado a los oficios más diversos a principios de los años sesenta, le recuerdan empantanado en una revisión constante de su anterior obra. Todo lo que hacía y había hecho le parecía insuficiente.

«Conocí a García Márquez por esa época. Entonces García Márquez era un hombre torturado, un habitante del infierno más exquisito, el de la esterilidad literaria. Hablar con él de su obra anterior, elogiar [por ejemplo] *El coronel no tiene quien le escriba*, era aplicarle involuntariamente una de las más sutiles máquinas de la Inquisición. Porque todo eso que empezaba a maravillar a los

mejores lectores, adelantados de esa tierra incógnita que era ya Macondo, a García Márquez le parecía nada», cuenta Emir Rodríguez Monegal, uno de los testimonios que recoge Sorela en su libro sobre el Nobel colombiano.

La indiferencia con que es acogida su obra puede atenazar al escritor con preguntas obsesivas del tipo ¿qué se necesitará para tener éxito?, ¿qué debería tener mi próxima obra que no tienen las anteriores?, ¿qué temas interesan a los demás?, desviándolo del único lugar del que puede brotar su literatura: él mismo.

Por ello, muchos escritores que han pasado por ese tipo de agonía no se cansan de insistir en la necesidad de practicar una especie de desapego búdico, desinterés activo por las repercusiones que tiene tu obra una vez ha sido publicada.

«Olvídate de todo, del éxito, del fracaso, del trato que tu obra ha tenido, de la envidia hacia el trato que ha recibido la obra de los demás... y simplemente escribe. Tienes que cultivar la habilidad de mantener el equilibrio: alimentar grandes esperanzas sin permitir que esas esperanzas se conviertan en expectativas. Hacer tu trabajo sin preocuparte mucho de lo que el mundo tendrá que decir sobre él», aconseja Richard Bausch *(Letters to a Fiction Writer)*.

Así, otra de las primeras tareas que se presentan al escritor que ya ha publicado, ya sea con éxito o con escasa repercusión, es asumir la posibilidad del fracaso con las siguientes obras. Como dice Bausch: «Debes aprender a aceptar el fracaso como parte de tu destino; a asumir todos y cada uno de los riesgos que frecuentemente llevan al fracaso, con la esperanza de que alguno de ellos pueda llevarte a hacer algo bueno».

Almudena Grandes cuenta cómo solo pudo salir del atasco de su segunda novela cuando «asumí que *Viernes* iba a pagar por el éxito de la primera novela, y me preparé para un fracaso calculado». No iba desencaminada:

«Viernes es el patito feo de mis novelas: no se vendió nada y seguramente hubo muchos compradores que se sintieron estafados; tuvo una crítica muy radical, alguna muy mala. Pagó los pecados de su hermana mayor, pero cumplió su función. El alivio que sentí al publicarla fue enorme. Es lo que me permitió abordar después

Malena es un nombre de tango mucho más ligera de miedos y equipaje. Sentía que había conquistado el derecho a escribir».

Pero, como dice Juan José Millás, «la cantidad de excusas y coartadas que uno puede ponerse para no escribir es ilimitada», así que no todas terminan aquí.

MIEDO A REPETIRSE

Nunca segundas partes fueron buenas suele ser bastante cierto en literatura. A diario vemos cuántas primeras novelas de éxito son seguidas de completos fiascos. Las novelas que José Ángel Mañas ha escrito tras su novela revelación, *Historias del Kronen*, con la que quedó finalista en el premio Nadal, han sido recibidas por la crítica como una mala copia de la primera.

Por ello, hayan triunfado o fracasado, muchos escritores se sienten incapaces de meterse en una nueva novela si no sienten que con ella rompen el molde de la anterior.

«Tras la publicación de *Cien años de soledad* tenía la mente atascada en la fórmula de esa novela, en la que había trabajado sin levantar cabeza durante dos años. Todo lo que trataba de escribir me salía igual y no lograba evolucionar para un libro distinto», cuenta García Márquez.

Justo Navarro explicaba en la presentación de *El alma del controlador aéreo* (Anagrama), en septiembre de 2000, por qué habían pasado seis años desde la publicación de su anterior novela, *La casa del padre*:

«La voz del protagonista me invadió. Me ha costado seis años desprenderme de ella».

Solo lo logró cuando encontró otra «posesión» que le arrastró:

«Su voz llegó a mí y me obligó a recordar una vida que no fue la mía, en una especie de autobiografía imaginaria».

Al final de una novela en la que se ha metido por entero, el autor se vuelve algo así como un fantasma descarnado a la búsqueda de un nuevo argumento, mundo, situación, personajes en los que encarnarse. Y, mientras no los encuentra, merodea por el mundo imaginario que habitó en su anterior novela, prisionero de él.

El miedo a repetirse ha paralizado más segundas novelas que cualquiera de las otras causas que conozco.

Era una de las muchas formas que adoptaba el miedo de Almudena ante su segunda novela:

«Mientras estaba escribiendo *Te llamaré Viernes* tenía miedo a que dijeran esta ha vuelto a escribir lo mismo que en *Las edades de Lulú*. Aunque luego los críticos dijeron que eran dos novelas muy diferentes, creo que eran dos novelas muy parecidas, con temas parecidos, y me preocupaba».

Es una idea que inquieta a muchos escritores.

«A veces tengo la sensación de que me repito, y entonces me gustaría hacer algo diferente —un cambio de estilo deliberado—. No sé si es posible, pero al menos lo intento», cuenta William Burroughs en *Writers at Work*.

Al preguntar a Cristóbal Pera, autor de una sola novela, *La bahía suspendida*, publicada en 1992 a sus treinta y un años, por qué no había seguido escribiendo, me contestó lo mismo:

«Me he dicho todo este tiempo que era por miedo a repetirme, que había quedado atrapado en una voz y un estilo del que me costaba salir. Pero ahora empiezo a pensar que es pura y simplemente miedo».

¿Qué tiene de malo repetirse?, se preguntan, en cambio, otros autores.

«No solo no tiene nada de malo, sino que, por el contrario, se espera de un escritor que se repita», sostenía Ignacio Amestoy mientras hablábamos un día de lo que yo consideraba una de las principales dificultades a la hora de escribir una segunda novela.

«Tras una primera novela que ha funcionado tienes ya unos lectores creados, y hay que cultivarlos. Una vez se ha abierto el diálogo con el lector, hay que continuarlo, sin hacer demasiados cambios de estilo o lenguaje que podrían despistarlo o confundirlo», era la tesis de Amestoy.

Con más razón si, además, la primera ha tenido éxito. Si las editoriales le reclaman más de lo mismo, si se ha demostrado que esto es lo que funciona, ¿por qué va él a plantearse otra cosa?

Vemos cuán frecuente es el prototipo de escritor que produce un libro por año tras irrumpir en el mercado, fiel a la fórmula con la

que ha acertado en la primera novela. Suele ser una pauta que siguen escritores de *best sellers* como Arturo Pérez-Reverte.

Lógicamente, todos los escritores aspiran a ser reconocidos por la crítica más exigente y vendidos como *best sellers*, transmitir las verdades más hondas y llegar a un público lo más amplio posible. En suma, ser Shakespeare. Pero eso rara vez es posible, y el escritor deberá ir buscando el lugar que le corresponde entre lo que tiene que decir y los lectores potencialmente interesados en ello.

«Cuando a un escritor el éxito de público y crítica le pide que siga haciendo lo mismo, los que podríamos llamar "sensatos", aquellos interesados en vender, lo hacen. Solo los más exigentes se permiten "locuras" o algo más experimental y arriesgado. Si eres ya un escritor muy valorado por público y crítica, tal vez te permitan una o dos locuras, porque el éxito consolidado tiene una gran inercia, pero no muchas más», reconoce con realismo apabullante Álvaro del Amo. Solo para advertir a continuación que no hay nada más peligroso para un escritor que ir a lo seguro: «Eso lleva a una profesionalización contraria al espíritu de experimentación natural a la literatura. El escritor profesional se ve obligado a continuar produciendo novelas "de" o al menos "a la manera de" tal o cual nombre de marca. Y por mucho dinero y reconocimiento que obtenga con los nuevos productos, no deja de ser terrible que un autor que alcanzó su cenit con una novela propia y original, lo único que sea luego capaz de hacer es seguir produciendo novelas con la marca del autor, sin avanzar un centímetro en varias décadas».

Una reflexión que traslado a Juan José Millás.

¿Te preocupa convertirte en uno de esos escritores «de marca», la «marca Millás», a la manera de la «marca Vargas Llosa», la «marca Pérez-Reverte», reconocibles por el público como si se tratara de una marca de coches?

«Tener un estilo reconocido y reconocible es inevitable, un efecto secundario inherente al hecho mismo de escribir, porque uno escribe siempre desde su cabeza, desde su propio mundo. Uno vive con tres o cuatro obsesiones fundamentales y sobre ellas trabaja el escritor. Claro que hay un peligro de amaneramiento, pero frente a ello tratas de adoptar estrategias. Por ejemplo, yo trato de escribir cada novela, incluso cada artículo en el periódico, como si fuera el

primero que he escrito. El problema surge cuando empiezas a escribir por oficio, cuando has perdido el placer y escribir ya no te excita», fue la respuesta de Millás.

Y es que una cosa es hacer libros con el mismo molde, como si se trataran de magdalenas en las que solo cambias el aderezo de crema o nata; y otra cosa son las mil y una tentativas, bocetos que hace el escritor para llegar a encontrar la forma óptima, la novela que busca. La diferencia entre unas y otras es que mientras en el primer caso cada novela es un mal epígono de la anterior, en el segundo suele suceder lo contrario y encontramos una progresión hacia el objetivo libro a libro.

Por ello, repetirse es un peligro, pero no siempre. Como dice Álvaro del Amo:

«El peligro existe, pero hay que matizarlo, situarlo en el lugar que le corresponde. ¿No se dice que un escritor escribe siempre el mismo libro? Algunos grandes, como el muy citado Henry James, han escrito quizá no solo "una", pero sí muy pocas, tal vez solo "dos" o "tres" novelas. Se escribe un único libro con la esperanza de acabar acertando, encontrar la forma de decir aquello que todavía no ha sido expresado de forma completa, idónea, definitiva, con la esperanza de, alguna vez, "hacerlo bien"».

José Saramago sortea el peligro de repetirse tratando de llevar sus temas y obsesiones hasta el final con cada novela:

«Sucede a menudo que un tema central obsesiona tanto a un escritor que sigue escribiendo sobre el mismo en sus siguientes libros, y me parece estupendo, llevar más allá el tema en la novela siguiente. Pero no es algo que me suceda a mí. Ni siquiera cuando el tema de la novela que he terminado es tan fuerte que podría darme pie a desarrollar variaciones sobre él. Por ello no tengo miedo a repetirme: cuando miro lo que he hecho hasta ahora, no hay repeticiones. Cada novela se puede reconocer como escrita por un señor que se llama José Saramago, porque lo que yo escribo, la forma de conducir el relato, está ahí. Pero cuando doy una novela por terminada es porque he ido hasta el final del tema, lo he agotado, he dicho todo lo que tenía que decir sobre el mismo, y por lo tanto la considero terminada. Ya solo me queda esperar a que aparezca otro».

Claro que ahí puede presentarse otro tipo de miedo más difuso aunque no menos persistente: ¿me habré quedado sin nada nuevo o significativo que decir?

¿Me habré quedado seco?

«Un miedo muy común consiste en pensar que tienes una serie de cosas que decir y que cuando las has dicho, ya está. He escrito una primera novela, pero ¿seré capaz de escribir una segunda, y una tercera? A mí me sucedía sobre todo cuando era más joven, después de las primeras novelas, sobre todo tras la primera, la segunda, la tercera incluso. El miedo a quedarse seco acompaña siempre al escritor. Pero luego la experiencia te demuestra que no es así», me decía Juan José Millás.

Son palabras que suscribe Sara Rosemberg:

«Ese temor a que de pronto no puedas seguir escribiendo siempre está ahí. Aunque yo todavía no he vivido un periodo de estancamiento prolongado, pienso que cuando suceda será un síntoma de que algo muy profundo está siendo bloqueado. Entonces habrá que replantearse toda la tarea, volver a empezar, abrir canales, quién sabe, o bien pensar que es necesario cambiar de vida. Pienso en Rulfo, que vivía atormentado por ese temor a quedarse sin nada que decir, pero creo que lo importante no es que haya dejado de escribir, sino que haya sido capaz de escribir *Pedro Páramo*. La cantidad nunca ha sido una medida literaria».

En más de una ocasión había escuchado el mismo tipo de dudas en boca de José Saramago. Pero en el momento de hacerle la entrevista para este libro todavía no sabía que había escrito su primera novela a los veinticuatro años. ¿Por qué había tardado más de veinte años en volver a escribir?, le pregunté.

«Porque me di cuenta de que no tenía nada que decir que valiera verdaderamente la pena. Por lo tanto, me quedé esperando.»

¿Esperando el qué?

«Esperando a que llegara el momento en que valiera la pena; claro que uno nunca sabe si ya vale o no vale la pena. Por eso todavía no sé si la respuesta que me he dado es totalmente sincera o me la he inventado después.»

El mismo temor a no tener nada que decir es el que durante

muchos años atormentó a García Márquez impidiéndole escribir.

José Donoso, otro de los que le conoció en México, cuenta en su *Historia personal del boom*:

«García Márquez, según me contó, estaba metido en una "seca" literaria que ya le iba durando casi diez años... No podía salir de ella... Vi a García Márquez como un ser sombrío, melancólico, atormentado, tan legendario ese bloqueo como los de Ernesto Sábato y el eterno bloqueo de Juan Rulfo...».

UN IDEAL POR FANTASMA

Con el cambio de estatus, al pasar de ser un mero aspirante a un escritor reconocido, muchos sienten que han empezado una nueva carrera, en la que de todo lo que se trata es de gestionar bien costes y beneficios, horas y métodos de producción literaria, *marketing* y posibilidades de venta. Pero para otros es el momento en el que se despierta o vuelve más clara la ambición artística.

Sabemos que hemos ingresado en la literatura al despertarse o tomar conciencia de ese deseo de mejorar libro a libro, página a página.

Cuando le preguntan ¿cuál es la receta para ser un buen novelista?, William Faulkner contesta que todavía más importante que el talento, la disciplina y una dedicación absoluta es «no estar nunca satisfecho con lo que uno hace. Un escritor nunca es tan bueno como puede llegar a serlo. Debes soñar y apuntar siempre más lejos de lo que crees que podrás alcanzar. No preocuparte por ser mejor que tus contemporáneos o predecesores. Solo debes tratar de ser mejor que tú mismo».

Cuando, más adelante, le preguntan si nunca siente miedo al abordar o escribir una nueva novela, Faulkner añade:

«Sí. Pero te hace seguir adelante el sueño de perfección. Todos fracasamos a la hora de alcanzar la perfección soñada... Esta es la razón por la que el novelista sigue escribiendo, trabajando, probando de nuevo; cada vez cree que esta vez lo conseguirá, sacará lo que lleva dentro. Por supuesto no será así, pero es un estímulo sano. Si alcanzara la meta, si lograra que aquello se correspondiera con lo que había soñado, no le quedaría nada más que cortarse el cuello, arrojarse desde lo alto del pináculo de la perfección y

suicidarse».

El momento de asumir su condición de escritor es aquel en el que se presenta la pregunta ¿qué espera uno de sí mismo?; y, por lo tanto, de medirse con su ideal.

La paradoja es que hacerse cargo de la ambición literaria no puede separarse de asumir las propias limitaciones.

«En todos los círculos de escritores se encuentra siempre un amigo escritor que no escribe y que, paradójicamente, todos tienen por el mejor. Pero también los que escribimos llevamos todos dentro a un escritor que no escribe que es el bueno. Pero es el bueno solo porque no hay manera de demostrarlo; mientras no escribes puedes fantasear con tu obra maestra. El problema es cuando te ves obligado a contrastar esto con la cuartilla. Ahí empiezas a ver tus limitaciones, a ver que, con suerte, solo eres capaz de hacer el diez por ciento de lo que creías. Mientras no escribes, no fracasas; claro que tampoco triunfas», advierte Millás.

También yo tengo un amigo que se pasa el tiempo escribiendo y destruyendo manuscritos, a veces nada más empezados. A menudo los da a leer, escucha las críticas y, a continuación, los rompe. Es tal el horror que le produce releer y enfrentarse a su propio texto que muchas veces me he preguntado si le cuesta más aceptar los aciertos o los errores, ambos igual de alejados de un ideal inalcanzable. «¿No es perfecto? Entonces no es suficiente», dice mi amigo. «El próximo será de verdad el mejor, el definitivo.»

Ese escritor que no escribe puede apoderarse de tal manera del que escribe, fiscalizándolo, criticándolo, que termina por destruir toda su obra, cuando no abortándola de raíz, negando todo valor o sentido al mismo acto de escribir.

¿Por, para qué escribo?

Dejar tras de nosotros algo con valor que nos sobreviva, contribuir a ampliar la conciencia que tiene el ser humano de sí mismo y el mundo, o simplemente entretener, ganar dinero con la literatura, son muchas las razones que se dan los distintos escritores para escribir, según se trate de Norman Mailer o Lucía Etxebarria.

Aun así, vivir o escribir se presenta como un dilema difícil de

resolver.

«A veces te preguntas para qué escribes», dice Anna, la escritora protagonista de *El cuaderno dorado*. «Es todo tan humillante y feo que más te vale mantenerte fuera... A menudo me digo: haces bien en no volver a escribir.» Todas las dudas que asaltan al escritor entre novela y novela están ahí. Qué sentido tiene todo aquello.

El esfuerzo que requiere, los propósitos que nada indica que se vayan a cumplir hacen que la protagonista se pregunte si el amor y la vida no son más importantes que la literatura.

La primera novela casi siempre tiene lugar en un estado de necesidad inconsciente y perentoria, de impaciencia por publicar. Pero, con la segunda, el escritor muy a menudo se siente abrumado por un nuevo tipo de responsabilidad: la obligación de justificar el camino emprendido ante sí mismo y los demás.

Renovar el compromiso con la literatura pasa por encontrarle un sentido.

¿Qué es vivir?, ¿qué sentido tiene escribir?, son preguntas que se hace de forma obsesiva Azorín. La respuesta que termina dándose es que escribir, al igual que vivir, tiene por objetivo llegar a «poseer conciencia de todos los contenidos», según cuenta Ferrater Mora en *El mundo del escritor*.

La misma respuesta se da Norman Mailer, quien encuentra en la literatura la oportunidad de «ampliar la conciencia que tiene el ser humano del mundo y la existencia».

Otros, como Céline, nunca se libran de la duda: ¿vale la pena escribir?, ¿había que dedicarse más a vivir?; aunque él mismo se presentaba como el hombre menos dotado para la vida.

¿Por, para qué escribes? Es una pregunta que reaparece periódicamente, sobre todo cuando uno todavía lidia dentro de sí con una vocación que trata de abrirse paso, a menudo contra toda previsión.

«¿Por, para qué escribo? Tras publicar *Las edades de Lulú* pasé por una época en que me pregunté mucho para qué escribía.»

¿Y a qué conclusión llegaste?, le pregunto.

«Que se escribe por necesidad —me contesta Almudena Grandes—. Así de simple. Después de darle muchas vueltas he llegado a la conclusión de que los escritores sienten una necesidad insuperable de escribir. Es algo que no me había planteado antes del primer

libro.»

Poseído por la solitaria

«La literatura no puede dejar de existir, porque la experiencia literaria es la eclosión de la personalidad, su forma de manifestarse más profunda», diría Francisco Ayala en un curso de la Universidad Internacional de Verano Menéndez Pelayo en Santander (agosto de 2001).

Así expresa Armas Marcelo esa misma pulsión:

«Para mí, escribir es una necesidad química, como la del sediento que bebe agua, como la del que necesita una droga. La escritura es una religión interna, necesaria, como una droga que si no te la tomas te mueres. Yo si no escribo me muero, pego, me peleo, me altero, porque me traiciono a mí mismo. Tengo toda una serie de pasiones muy articuladas en torno a la escritura. Si no escribo, todo ese orden físico, muscular, se viene abajo. Cuando no escribo, me duelen los músculos».

Algo parecido le sucede a Norman Mailer:

«Cuando no trabajo me pongo nervioso... Siento como si estuviera disolviéndome en el vacío cuando no estoy escribiendo» *(Writers at Work)*.

El escritor está ya poseído por el ansia, ya no puede volver atrás, por muchos atascos y parones.

Un ansia a la que Vargas Llosa da el nombre de «solitaria», ese animal interior que vive a expensas del organismo en el que se ha instalado. Todo en el escritor está destinado a alimentar y «aplacar la ansiedad del animal aposentado en sus entrañas, pues, si no, su malestar se vuelve insoportable. Pero todo lo que come y bebe ya no es para su gusto o placer, sino para los de la solitaria... Esa es la impresión que tengo: que todo en mi vida, ahora, no lo vivo para mí, sino para ese ser que llevo adentro, del que ya no soy más que un sirviente».

En *Cartas a un joven novelista*, Vargas Llosa explica que los actos cotidianos como ir al cine o a exposiciones, visitar librerías, todo, adquiere una única utilidad: alimentar al monstruo literario que crece dentro. Su persona real, física, totalmente fundida con su persona mental, fabuladora, como alguien que vive a la vez en dos

realidades.

Lo que hace del escritor una especie de ser condenado, marcado, por ese mandato que en algún momento se instala en él. Y todo cuanto haga por sustraerse a él le hace sentirse en falso, como si faltara a la cita con su destino. Me lo confesaba Cristóbal Pera, hoy al frente de un importante sello editorial:

«Publiqué mi primera y única novela hace diez años, desde entonces no escribo, y, sin embargo, sé que mi trabajo de editor es provisional, sé que a la larga, en el fondo de mí mismo, mantengo el secreto inconfesado, no lo digo a nadie, de que volveré a la literatura».

«¡La pasión de escribir no me abandona, no puede, no, abandonarme! Estas cuartillas que echo luego en pedazos por el balcón son como tanteos preliminares; luego, más despacio, más en sosiego, voy redactando la historia de mi segunda vida», relata Azorín en *El escritor*.

De ahí que tantos escritores sientan que la vida no es completa si no pasa por el destilado de la literatura. Es como si la vida se escapara por los lados o se fuera sin dejar huella si no se sientan a atraparla ante la máquina de escribir o el ordenador. Solo entonces se completa el proceso de saborearla, asimilarla, digerirla, verla desde otros ángulos posibles, fijarla en la memoria colectiva, antes de que se escape irremisiblemente por el agujero negro del no ser, el olvido y la muerte.

La escritura o la vida, falsa dialéctica que se resuelve con la evidencia de que no hay otra forma de vivir más que con la literatura.

«Yo me mantuve muchos años en esa ambivalencia. Hasta que asumí no solo que me gusta escribir, sino que me construyo cuando escribo y que es a lo que me debo dedicar», dice Juan José Millás.

Para cuando eso sucedió, corrían ya los años noventa, el escritor madrileño llevaba más de veinte años escribiendo y cinco novelas publicadas:

«Es a partir de la quinta novela cuando yo ya me entrego a la escritura sin excusas. Las coartadas que me pongo para no escribir dejan de funcionar porque yo he aceptado que quiero hacer esto y además voy a correr el riesgo de fracasar, porque una de las razones

principales para no escribir es el miedo a fracasar».

¿De qué como?

Cuando le preguntan a Céline ¿escribe por placer?, él contesta:

«En absoluto. Si tuviera dinero no habría escrito nunca» *(Writers at Work)*.

El hecho de que desde el primer momento conociera el éxito y ganara dinero con su literatura nos impide saber si se trata de algo más que de una *boutade* o si habría seguido escribiendo tuviera o no tuviera otras fuentes de ingreso.

Pero pocos de los grandes escritores que han pasado a la historia conocieron el éxito inmediato. Henry James se quejaba de «lo poquísimo que se vendían sus libros», y si vivió razonablemente bien fue solo gracias a sus propios recursos familiares. James Joyce tuvo que vivir siempre de prestado y del mecenazgo. Dostoievski se arrastraba por Europa cargado de deudas. Salvador Espriu, traducido a numerosos idiomas y candidato al Nobel en varias ocasiones, tras toda una vida dedicada a la literatura, revela en el programa *A fondo*:

«No, no vivo de la pluma. Si hubiera tenido que vivir de la pluma, hace años que estaría reducido a un estado absolutamente esquelético; más que eso, difunto, reducido a polvo».

Son palabras en las que resuena el eco de Faulkner:

«El buen escritor nunca está pendiente de ganar dinero con su escritura, no se ocupa de pedir subvenciones. Suele estar demasiado ocupado escribiendo algo. Se engaña quien dice que no es escritor porque le falta tiempo o independencia económica. Un escritor de primera todo lo que necesita es un lápiz y un papel».

Pero no conozco a ningún escritor joven de hoy que suscribiría estas palabras y que no tenga como primera meta vivir de la pluma.

Lo que no hace sino agrandar las posibilidades de sentirse fracasado, teniendo en cuenta los poquísimos que logran alcanzar los primeros puestos de ventas y, con ellos, los ingresos necesarios para vivir.

La palabra fracaso engloba una nebulosa de expectativas imaginarias frustradas que se concretan de forma ineludible e

imperiosa al constatar que uno no puede comer de sus libros. Cómo ser escritor sin morirse de hambre, por pedestre que suene, es una de las cuestiones que con más crudeza se plantean tras la publicación de la primera novela.

En un tiempo en el que las ventas y la permanencia de los libros en la mesa de novedades disminuye al mismo ritmo con el que aumenta el número de nuevos autores y publicaciones, se instala un desánimo creciente entre los escritores que se ven barridos de los puestos de ventas a gran velocidad. Es en estos momentos cuando más claramente aparecen ante el escritor todas las renuncias que se ve obligado a hacer. La eterna disyuntiva entre «la literatura o la vida» reaparece, dejándonos sin saber con qué quedarnos. Si con una vida atada a un escritorio o disfrutando con todos los que corren, juegan, ganan dinero, mandan, gastan y disfrutan fuera en la calle. Lo que dificulta bastante asumir la vocación literaria y lleva a tantos a preguntarse: ¿me contento con ser un escritor en las horas libres que me deja un empleo en otra parte o me la juego y me dedico por entero a mi vocación?

«Landero siempre me habla de su tentación de dejar su trabajo de maestro. No lo hagas, le digo yo. Es para escribir más, me dice. No lo hagas, le digo yo, que de repente crees que vas a tener más tiempo, pero igual escribes menos o peor. Es bueno que la literatura sea un sacrificio, algo que te obligue a robar de la vida cotidiana el privilegio de ser escritor», me contaba Armas Marcelo.

Otra autora de éxito como Espido Freire, quien a los veintisiete ya podía vivir de las rentas del premio mejor dotado de nuestro país, sabe que no es nada fácil llegar, triunfar y permanecer:

«No me fío de las posibilidades de vivir solo de la literatura; por eso trato de vivir también de los artículos, conferencias. Conozco los altibajos de este oficio y no sé de nadie que haya logrado mantener las cifras de ventas del Planeta. Yo me planteo una carrera a largo plazo; por eso tras el premio siento que tengo que volver a empezar desde abajo».

Lo que hace decir a Armas Marcelo:

«El éxito es una entelequia, la espuma de una cerveza. Por eso, yo no aspiro al éxito, sino al triunfo como escritor. Y esto ya lo tengo. Yo quería ser escritor, y soy escritor; tengo el privilegio de escribir cuatro horas al día, con la libertad que me da no tener que

vivir de esto».

Por ello el conocido autor y periodista es partidario de pactar, siendo el periodismo una de las fuentes de ingresos más habituales del escritor actual:

«Hay quien lo siente como una especie de prostitución. Pero yo no. No creo que escribir en los periódicos, hablar en la radio o salir por televisión a hablar de lo que yo pienso sea prostituirse. Me permite sentirme más libre, hacer libros de minorías, ir contra la opinión pública, el discurso político y cultural dominante. Porque el que escribe a favor de la corriente y cree que es escritor no lo es».

El pluriempleo en los medios de comunicación es lo que ha permitido también a Millás, según asegura, afianzarse como escritor:

«El periodismo no solo no ha sido un obstáculo, sino que me ha ayudado muchísimo en mi escritura. Llegué tarde, pero fue un descubrimiento fantástico; cada día me gusta más».

¿No te quita tiempo, ideas?, ¿no condiciona la libertad literaria?, le pregunto.

«No, al contrario. No me quita, sino que me da: ideas, capacidad de experimentación. El periodismo no parece un buen territorio para experimentar, porque es tenido por un medio de comunicación de masas; pero, por contradictorio que parezca, es en mis artículos donde he hecho muchos hallazgos que he llevado luego a la novela.»

Pero no siempre resulta tan fácil compaginar literatura y medios de vida. Para otros, todo lo que hacen al margen de la literatura es vivido como un estorbo, un obstáculo que te retrasa, te tuerce como escritor.

Por poco bien que haya ido una novela o un libro, trae detrás una cola de actividades y obligaciones que no se tenían antes. A la promoción del mismo libro, a menudo siguen conferencias, artículos, libros de encargo, que unos y otros piden al escritor y que pueden terminar por desviar o drenar buena parte de las energías y recursos del trabajo creador.

Siempre hay una buena razón para lo que te proponen, sobre todo cuando además te sirve de excusa para no enfrentarte a las dificultades que plantea tu próxima novela o trabajo literario.

Entonces empieza una lucha por decir no a las distracciones. Recluirse de nuevo a ese espacio de soledad desde el que debe salir la próxima obra, no es cosa fácil.

Una pelea personal que Quim Monzó convierte en el tema de uno de sus cuentos, *El secuestro*:

«El cuento habla de los problemas que le surgen a un escritor incipiente que acaba tan solo de despuntar y se le echan encima un montón de buitres que le piden colaboraciones de todo tipo. Lo escribí en el 85. Había publicado dos o tres libros que más o menos habían sido leídos, y de repente empecé a tener detrás de mí a gente que me proponía de todo: letras de canciones de *rock*, obras de teatro, presentaciones de artistas plásticos, conferencias... Eso puede llegar a bloquear a cualquiera. Tienes que aprender a decir que no... si eres bonachón o tontorrón, por no saber decir que no, acabas haciendo, para los otros, cosas que no te interesan lo más mínimo» *(El País Semanal*, 12-VIII-2001).

EL HOMBRE DEL SACO

Novela a novela se diría que el escritor va vaciándose de obsesiones, inquietudes vitales que le aguijoneaban —en una especie de terapia por etapas—, al tiempo que el saco que lleva a la espalda va llenándose y cargándose de nuevos problemas a resolver.

Cuando alguien se cree ya escritor, los temores más inesperados pueden aparecer, presentándole el camino elegido como un estrecho sendero que discurre bordeando el precipicio: a un lado, la cima, el éxito, que se aspira a coronar; al otro, el fracaso —personal tanto como de crítica o de ventas—, por el que uno corre el riesgo de despeñarse al primer traspié. Euforia creadora y depresión, prepotencia e impotencia, expectativas y frustración. Todo va acumulándose como una pesada carga sobre la escritura, que a la vez esta deberá encargarse de destilar, procesar y disolver. Tal vez por ello decía Thomas Mann:

«Un escritor es alguien para quien escribir resulta más difícil de lo que lo es para el resto de la gente».

Conociendo esa exacerbación, Almudena Grandes advierte:

«Sí, a veces se pasa mal, pero también se pasa bien. Escribir es como el hambre y el comer. Así que hay que tomárselo tal como

es».

Según Álvaro del Amo, muchos escritores se convierten en víctimas de su propia leyenda, a lo que la exageración de los tormentos en los que se les supone sumidos contribuye bastante:

«Uno de los peligros del escritor es el énfasis. El escritor tiende a sentirse el ombligo del mundo y exacerba vanidosamente lo importante que es escribir y lo mal o bien que se pasa. Presume de las angustias del parto con un impudor apabullante. Escribir es una actividad como otra cualquiera, a la que solo la espantosa soledad que requiere y el horrible devorarse a sí mismo del escritor justifican, en parte, tanto paripé. Mucho peor es picar piedra o ir todos los días a las ocho de la mañana a una oficina. Si yo no disfrutara con ello, no escribiría».

También Blaise Cendrars dice en *Writers at Work* que a los escritores les gusta exagerar las dificultades de escribir con objeto de «hacerse los interesantes»:

«Escribir es un privilegio comparado con lo que hace la mayoría de la gente, que viven como partes o piezas de una máquina, dedicados a mantener el motor de la sociedad girando sin sentido».

La Nobel Toni Morrison es otra de las que asegura pasarlo bien escribiendo, y asegura desconocer ese tipo de inseguridades y miedos que tanto atenazan a otros autores. Igual que Faulkner, quien en *Writers at Work* dice:

«Creo que soy diferente a otros autores. Ellos expresan mucha más preocupación (no sé si es auténtica). Escribir siempre ha sido algo placentero para mí, y no entiendo a qué se refieren los demás cuando hablan de angustia o agonías de la creación. Yo lo he disfrutado».

Pero ya sean propensos al miedo o a la prepotencia, la angustia o el optimismo, es difícil encontrarse con un escritor de larga trayectoria que no haya pasado por sus momentos de crisis. Es precisamente en esos momentos de crisis y vacío cuando el escritor se replantea objetivos y compromisos, con la literatura, con la vida. Una especie de paréntesis involuntario del que la misma literatura se encarga de arrancarle la mayoría de las veces.

De igual manera que nos sorprende con dudas y cuestiones inesperadas en el momento más inoportuno, la literatura puede

darnos las respuestas en el momento más oportuno.

Todo retrocede cuando un nuevo tema llega empujando, arramblando con todo, haciendo oír su mandato, con lo que todo lo que le queda hacer al escritor es sentarse a escribir y obedecer.

Y es que, como dice Armas Marcelo, «la literatura, como la vida, tiene una característica: no se puede gobernar».

El tema se cruza en el camino

Hemos visto antes cómo la lectura apasionada de Rulfo despertó de nuevo la emoción literaria en García Márquez. Fue durante su estancia en México, haciendo los guiones de *El gallo de oro* y *Pedro Páramo*, ambos basados en sendas narraciones de Juan Rulfo, cuando García Márquez descubrió a este autor mexicano.

La novela que llevaba dentro, y que solo esperaba a ser accionada, se presentó un día de enero de 1965, por las buenas, mientras el escritor colombiano conducía su Opel por la carretera que lleva de México D.F. a Acapulco. Se le presentó «íntegra, de un golpe», en forma de «novela-río», en la que de pronto reconoció «la novela que estaba escribiendo desde la adolescencia» (en su inconsciente, se entiende). Dice Sorela citando a García Márquez:

«La tenía tan madura que hubiera podido dictarle, allí mismo, el primer capítulo, palabra por palabra, a una mecanógrafa».

De vuelta a su casa, pactó con su mujer y se encerró a escribir.

Había estado cinco años sin escribir y diez escribiendo a muy poco gas cuando volvía a sumergirse en su escritura con furia. Dieciocho meses después salía de su cuarto con las 1.300 cuartillas de *Cien años de soledad*.

Muchos autores hablan de cómo un tema inesperado aparece un día para arrancarles de la sequía literaria que padecían.

George Eliot cuenta en su diario cómo cae en una profunda depresión en 1860, atenazada por la idea de que ya está acabada como escritora.

Una depresión que Q. D. Leavis, la prologuista de la edición de Penguin de *Silas Marner*, califica de «desespero irracional», y que le sobreviene a pesar de —o tal vez mejor sería decir a causa de— el gran éxito que había tenido antes con *Adam Bede* y *The Mill on the Floss*.

Eliot trata de sobreponerse a su apatía escribiendo otro libro, *Romola*, cuando el tema de *Silas Marner* se le cruza de forma «involuntaria»:

«Se trata de una historia que se me ha presentado como una súbita inspiración», escribe a su editor.

En otra carta a su amigo Blackwood le explica por los mismos días cómo se le presentó la idea:

«Me asaltó de forma súbita, como una especie de cuento legendario, sugerido por un recuerdo que guardaba de la infancia tras haber visto a un tejedor de lino con un saco a la espalda. Pero al darle vueltas al tema, empecé a buscarle un argumento más realista».

Se da cuenta de que lo que tenía de particular ese hombre con un saco a la espalda que se había quedado fijado a sus recuerdos de niña es que parecía un tipo al margen de los demás mortales. Es una imagen que traslada a *Silas Marner*. En él, «el saco deja de ser siniestro para convertirse en una pesada carga a la espalda, la que se ve obligado a llevar a causa de la pérdida de la fe en la vida y de la pertenencia a una comunidad».

En marzo de 1861, George Eliot escribe de nuevo a su editor para decirle que había terminado la novela.

El impulso para escribir *Silas Marner* surgió de la misma depresión que la autora proyecta en el personaje principal, a través del que se diría que busca su propia cura. Toda la novela gira en torno a la necesidad de «ser restaurado a la vida» de Silas, un hombre hosco y solitario. También George Eliot, apartada del evangelismo religioso por su unión con un hombre casado y atenazada por la estrechez moral victoriana de su tiempo, vive la pérdida de respetabilidad social como una forma de alienación. La cura o regeneración llega para el viejo Silas con la ternura que despierta en él el bebé abandonado a la puerta de su casa, así como con el restablecimiento de las relaciones con sus semejantes en un entorno rural. La recuperación de Silas para la sociedad tiene mucho que ver con la recuperación de George Eliot de su depresión. La vida es sentimiento, un flujo de afectos que al quedar cercenado lo deja a uno como muerto, para sí y para los demás; para la ternura tanto como para la escritura.

Así, cuando miramos más de cerca, descubrimos que ese tema

que se cruza en el camino no es algo que llega desde fuera al novelista, sino algo que brota desde dentro, como si, mientras se sentía paralizado por el bloqueo, algo en su inconsciente hubiera seguido trabajando, juntando materiales y preparando el nuevo libro.

«Los temas siempre se me aparecen en las situaciones más cotidianas y que podríamos llamar menos literarias. Puede pasar un tiempo sin que aparezca claramente esa idea que esperas, como me sucedió después de publicar *La caverna*. Pasaban meses, un año, y nada. No es que no tuviera ideas, pero yo tengo que sentir que aquello no es "una" idea, sino "la" idea. Hasta que un día estaba yo afeitándome y, de repente, como si fuera un timbre que hace "cling", allí estaba la idea. Y ahora estoy trabajando en ella», cuenta José Saramago.

Para ello, según el Nobel portugués, todo lo que se requiere es «confianza y obediencia al mandato literario que procede de ese misterioso pensamiento paralelo que corre por debajo de nuestra voluntad y pensamiento con el que creemos pensar». Esperar a que el Guadiana, el escritor que corre por las venas del escritor, reaparezca de nuevo con todo el caudal de aguas subterráneas recogidas y acumuladas por el camino.

LAS MIL Y UNA FORMAS DE SALIR DEL BACHE

No siempre un nuevo tema se presenta para rescatar al autor en crisis.

Entonces, la búsqueda de un nuevo tema puede llegar a hacerse tan obsesiva para algunos que les lleva a agarrarse a la primera idea que suena oportuna con la que suplir su falta de inspiración, partiendo así de unos cimientos falsos y viciando su narración de raíz, dando a la postre un carácter artificioso, gratuito y banal al conjunto de la obra así emprendida.

Tal vez por ello, los más reacios a considerar la literatura como una profesión parecen también los más reacios a adoptar estrategias para forzarse a escribir. Aunque con ello deban pasarse años en el dique seco, a la espera de sentirse transportados e íntimamente estimulados por una idea, como Juan Rulfo o Ana María Matute, quien tardó más de veinte en poder abordar *Olvidado rey Gudú*,

rescatado de los cuentos que se contaban en su casa siendo niña.

Saben que más estéril que el silencio puede ser escribir sobre cualquier cosa. Conocen el peligro de agarrarse a la primera idea que les llegue del exterior sin tener en cuenta sus motivaciones profundas.

Pero no todos los que tienen el mismo nivel de exigencias se conforman con sentarse a esperar durante veinte años a que «la» idea o «su» tema se les cruce en el camino.

Juan José Millás, por ejemplo, no para de cavar hoyos hasta que da con la vía de agua subterránea:

«Escribir es como sacar agua de un pozo. Dicen los hombres del campo que si no sacas agua de un pozo, se seca; que cuanta más agua sacas, más sale. Mi experiencia me dice que la escritura no se agota escribiendo, sino todo lo contrario: que cuanto más escribes, más sacas de ti. Puedes tener una idea, un punto de partida para un cuento o una novela, por ejemplo, pero si no escribes, no crece». Juan José Millás parece acercarse a los temas dando un largo rodeo. Llena blocs de notas, acumula recortes de periódicos sobre la mesa, desarrolla nuevas ideas en artículos, en una especie de acercamiento en círculos concéntricos. Y entonces, sí, ¡bingo!, ¡diana!, al igual que en Saramago, algo le anuncia que se encuentra ante «la» idea, la única, la que se eleva y destaca sobre las muchas ideas y temas que han tratado de seducirle a lo largo de esos tiempos de búsqueda: «Me pongo a escribir solo cuando pienso que he encontrado algo nuevo. Si no trabajas con la idea de que estás descubriendo un territorio nuevo, de que tienes algo gordo entre manos, tratándose de una novela que te lleva dos o tres años y que es una tarea tan ardua, no podrías soportarlo».

Escribir y escribir, hasta que venga una musa y se digne iluminar y dar significado a aquello que todavía no sabemos adónde nos lleva, es también la teoría de Armas Marcelo:

«El valor de lo que haces solo se sabe cuando hay un resultado. Lo mágico es que esto sale y se produce a partir del mismo acto de escribir. Por ello, no te queda más remedio que persistir. Primero intuyes, tienes indicios. Y solo en el momento más inesperado ves un resultado. Por eso da igual lo que escribas si estás seguro de que eres escritor».

Otra de las estrategias es «hacer dedos», en palabras de Álvaro

del Amo, con algún cuento que te sirva de «precalentamiento». Sería también el caso de los «articuentos» de Millás, esos artículos a medio camino del cuento que publica en *El País* y de donde dice sacar muchas de las ideas para sus novelas.

El hecho de que numerosos escritores como William Somerset Maugham o Ernest Hemingway alternaran el cuento con la novela ha llevado a la suposición de que el cuento sirve al escritor como pausa de refresco antes de emprender una nueva novela de largo alcance.

«Esto no quiere decir que el cuento sea un género menor. Los cuentos son tan difíciles, o más, que la novela», advierte Del Amo.

Pero sí puede ser un paréntesis para cambiar de chip, de código, para librarte de la novela escrita que todavía te posee.

Muchos ensayos, relatos cortos, incluso poesía, a menudo son también bocetos para la próxima novela. En su artículo «¿Todo cuento es un cuento chino?» *(El País*, 5-XI-2000), García Márquez explica cómo el cuento puede «servir de práctica para emprender una novela», como le sucedió a él mismo cuando trataba de dejar atrás *Cien años de soledad*:

«Todo lo que trataba de escribir me salía igual y no lograba evolucionar para un libro distinto, así que decidí buscar a cualquier riesgo una prosa comprimida que me sacara de la trampa académica para invitar al lector a una aventura nueva... Creí haber encontrado la solución a través de una serie de apuntes e ideas de cuentos aplazados, que sometí sin el menor pudor a toda clase de arbitrariedades formales hasta encontrar lo que buscaba para el nuevo libro. Son cuentos experimentales en los que trabajé más de un año y que se publicaron después con vida propia en el libro *La cándida Eréndira. Blancamán el bueno vendedor de milagros. El último viaje del buque fantasma*. Hay otros que no pasaron el examen y duermen el sueño de los justos en el cajón de la basura. Pero así encontré el embrión de *El otoño del patriarca*, que es una ensalada rusa de experimentos copiados de otros escritores malos o buenos del siglo pasado. Frases que habrían exigido decenas de páginas están resueltas en dos o tres para decir lo mismo, saltando matones, mediante la violación consciente de los códigos parsimoniosos y la gramática dictatorial de las academias».

Muchos tratan de quemar etapas, salvar ese vacío entre novela y novela con un truco tan viejo como el de guardarse siempre una bala en la recámara. Es decir, tener siempre una nueva novela o proyecto en mente antes de culminar la que tienes entre manos.

Henry James escribía más de una novela a la vez. Sara Rosemberg tenía una segunda novela muy avanzada, cuando publicó la primera.

Gracias a su prolífica producción juvenil, Espido Freire sigue sacándose libros del cajón como si fuera una chistera, a base de arreglos y adaptaciones hechas sobre libros anteriores.

Un proyecto en reserva sirve de colchón o puente para no caer en el vacío o depresión posparto que sigue a la publicación de un libro. Es una estrategia que adoptan muchos autores. No sueltan la novela hasta que tienen otra a la que agarrarse.

Doris Lessing simplemente recurre a la fórmula universal del escritor —utilizarlo todo para su escritura—, le da la vuelta al problema y hace de esas mismas dificultades para salir del bache el tema central de *El cuaderno dorado*.

Todo en este libro parece formar parte de una terapia para superar el bloqueo que siente por esos tiempos Doris Lessing. Todas las dudas, discusiones de los personajes giran en torno al acto de escribir, el sentido que tiene la literatura dentro del mundo que les ha tocado vivir, la relación con las convicciones, la política o el feminismo. En ella encontramos a escritores discutiendo sobre lingüística y estalinismo, enzarzados en el debate sobre cómo las convicciones tiñen el proceso creador.

Hemos visto cómo la historia de Anna, la protagonista principal, a la que vemos luchar contra el desánimo, se parece como dos gotas de agua a la de la misma Doris Lessing. Hasta que reconoce como tema de su novela esa lucha personal de una escritora que se debate entre la literatura y la vida, las dudas existenciales y el sentimiento. Las dudas se resuelven en forma de un nuevo libro que la escritora siente nacer dentro de ella:

«Ella encuentra esta historia dentro de sí misma: una mujer, amada por un hombre».

Entonces ya no piensa lo mismo, y la literatura se presenta como la esencia misma de la vida, de forma parecida a como sucede con

el enamoramiento:

«Ella decide volver a escribir, se busca dentro de sí lo que ya está escrito dentro de ella, y que solo está esperando a que escriba en el papel. Pasa mucho tiempo sola, tratando de discernir las líneas maestras de este libro que hay dentro de ella».

Esas dificultades para reconocer o reencontrar la propia voz se convierten también en la principal obsesión del poeta Rainer Maria Rilke tras haber publicado con éxito el *Libro de horas* y *Canto de amor y muerte del corneta Cristóbal Rilke*.

A pesar de la vastísima repercusión que había tenido su obra en todo el mundo, siete años después el poeta seguía quejándose de que todavía no reconocía su voz, según se cuenta en el prólogo de su libro *Cartas a un joven poeta*. En esa búsqueda, inicia en 1906 un periodo de reclusión y soledad en un cuarto de París.

«Quiere permanecer a solas con su obra, entregarle toda la fuerza de la que es capaz, "escucharla" en el silencio del entorno», dice la prologuista Delia Nilda Arrizabalaga. De allí surgen los *Nuevos poemas*, una obra que marca un salto en su creación, tras siete años de silencio literario.

LLENARSE DE NUEVO

Y de ahí la otra lección que hay que reaprender constantemente: la literatura sigue su propio ritmo. No hay trampa que valga. Puedes reciclar un cuento o manuscrito antiguo, puedes forzarte a escribir una nueva novela, un cuento, un poema a partir de una idea que algo o alguien te ha sugerido, pero como no te hayas llenado de nuevas experiencias vitales, como no responda a nuevas necesidades, preguntas, inquietudes, difícilmente lograrás hacer acopio de la energía necesaria para salir del bache. Todo ardid no hace más que retrasar el momento de vaciarse por entero a fin de poder llenarse de experiencias inéditas con las que poder abordar nuevos temas.

«Escribir no es una cuestión de jóvenes prodigio —lo sé porque yo fui uno: publiqué mi primera novela cuando tenía veinticinco años—. El problema es que para escribirla utilicé toda la sabiduría vital y conocimientos que había podido acumular a aquella edad. Si

hubiera publicado mi siguiente novela digamos que dos años después, tal como se esperaba de mí, todo el mundo se habría sentido decepcionado. También yo habría quedado decepcionado. Lo que me salvó fue darme cuenta a tiempo del peligro que representa lo que en el mundo de la edición se conoce como *the sophomore slump* (el bache del segundo curso). Alguien joven y brillante consigue que su primera novela merezca todos los parabienes en revistas y publicaciones, pero luego escribe una segunda que es un asco. (En realidad, la primera tampoco era tan buena, pero las primeras novelas son, y deben ser, juzgadas por parámetros diferentes.) Escuché a editores hablando del fenómeno y decidí que esto no me sucedería a mí. Así que trabajé en mi segunda novela hasta que pensé que era perfecta. Para cuando lo conseguí —aunque no lo había planeado— había adquirido el entendimiento emocional propio de una tercera novela. Por supuesto, eso me llevó tantos años que cuando la publiqué había dejado ya de ser un joven prodigio», escribe David Bradley en *Letters to a Fiction Writer*.

«Lo mejor es olvidarte por un tiempo de la "puñetera literatura" y ocuparte de otras cosas», dice Álvaro del Amo, quien alterna literatura con cine, teatro y hasta crítica musical. «La literatura tiene un tiempo, un ritmo y unas pausas no producidas por la sequía o la angustia, sino porque precisa de una gestación peculiar; de ahí que sea necesario esperar sin angustiarse el momento de volver a escribir. En literatura, aunque es necesaria una cierta disciplina para llevar una obra a término, no se puede ser un profesional de la producción.»

El eterno aprendiz

Cuando me presentaron hace algún tiempo en una reunión de cineastas a Álvaro del Amo, al que solo conocía como guionista, le pregunté:

—¿También eres escritor?

—Pues no lo sé; en realidad, solo me siento un aprendiz.

Un aprendiz de seis novelas y dos o tres libros de cuentos, supe enseguida gracias a los allí reunidos.

—¡Ah! —me quedé sin saber qué decir.

Todavía no había escuchado a otros tan consagrados y tan

veteranos como Ana María Matute defender con terquedad su falta de profesionalidad:

«Para mí la escritura nunca ha sido una carrera ni una profesión. No creo en eso de hacerse una carrera como escritor. Para mí la literatura es un viaje iniciático, de aprendizaje constante. En busca de un Grial que nadie sabe lo que es ni dónde se encuentra».

Saramago dice lo mismo:

«Yo no me he apuntado nunca a una carrera de escritor, en el sentido de decir: voy a ser escritor».

¿Ni siquiera después de haber ganado el Nobel siente que ha hecho una buena carrera?, le pregunté.

«No se trata de algo que haya planificado o previsto. Yo no me siento identificado con esa idea de que empiezas a los treinta años y vas poniendo libro sobre libro hasta que llega el Nobel, tal vez porque lo he ganado en menos de veinte años, una carrera muy corta para un escritor. Lo que me hace sentir solo como el escritor mayor de la nueva generación.»

Solamente al asumir que la literatura es un viaje permanente a lo desconocido, para el que ninguna de las fórmulas utilizadas en anteriores novelas sirve necesariamente a la próxima, V. S. Naipaul logró superar el bache de la segunda novela. Así lo cuenta en su libro *Leer y escribir*:

«Antes de publicar por primera vez tenía la fantasía de que una vez escrito el primer libro, los demás seguirían como si tal cosa. Descubrí que no era así. No lo permitía el material. En aquellos tiempos, cada nuevo libro suponía enfrentarse con el antiguo vacío una vez más y volver al principio. Los libros posteriores surgieron como el primero, impulsado únicamente por el deseo de escribirlos, con una percepción intuitiva, inocente o desesperada de las ideas y los materiales, sin comprender plenamente adónde podían llevarme. El conocimiento llegaba con la escritura. Con cada libro profundizaba en el conocimiento y en la emoción, y eso desembocaba en una forma de escritura diferente. Cada libro suponía una etapa en el proceso de descubrimiento; era irrepetible».

Delibes cuenta cómo emprende la escritura de su tercera y más famosa novela, *El camino*, con los nervios de un principiante:

«Recuerdo que me recomían auténticos nervios de estrenista, me daba cuenta de que estaba buscando una “fórmula” que me

permitiera pasar de la retórica recargada de *La sombra del ciprés* y *Aún es de día* a una retórica más natural y sencilla. Intuía que había hallado ese tono. Mas entre lo que uno piensa y lo que piensan los demás hay, a menudo, mucha distancia» *(El País Semanal*, 5-XI-2000).

El éxito superó todas sus expectativas:

«La salida del libro fue coreada casi clamorosamente por la crítica del país, que yo sepa sin una sola excepción. Uno de los críticos que entonces dedicó a *El camino* mayor atención fue Antonio Vilanova, aunque creía adivinar en él influencias de *El poni colorado*, de John Steinbeck. Naturalmente, yo no conocía *El poni colorado* al escribir *El camino*, pero me apresuré a adquirirlo. Así es como leí las cosas en aquellos mis primeros tiempos de novelista: al dictado de los críticos. Cuando *La sombra del ciprés*..., alguien mentó a Proust, y yo busqué a Proust; cuando *Aún es de día*, alguien mentó a Galdós, y yo, entonces, busqué a Galdós. Pero la verdad es que mis tres primeras novelas las escribí tan intuitivamente como podía haber construido un barco».

Recuperar la inocencia, como el que sale de una pasión para meterse en otra, aun a riesgo de estrellarse. No parece haber otro camino.

García Márquez sabía a lo que se exponía cuando comprendió que solo podría escribir un libro distinto a *Cien años de soledad* a base de empezar de nuevo desde cero, asumiendo riesgos y experimentando con nuevas fórmulas. Lo cuenta en el mismo artículo de *El País*:

«El libro —dice, refiriéndose a *El otoño del patriarca*—, de salida, fue un desastre comercial. Muchos lectores fieles de *Cien años de soledad* se sintieron defraudados y pretendían que el librero les devolviera la plata. Para colmo de peras en el olmo, la edición española se desbarataba en las manos por un defecto de fábrica, y un amigo me consoló con un buen chiste: “Leí el *Otoño* hoja por hoja”. Muchos persistieron en la lectura, otros lo lograron a medias, y con el tiempo quedaron suficientes cautivos para que no me diera pena seguir en el oficio. Hoy es mi libro más escudriñado en universidades de diversos países, y las nuevas generaciones pueden leerlo como si fuera el crepúsculo de un Tarzán de doscientos años. Si alguien protesta y lo tira por la ventana es porque no le gusta,

pero no porque no lo entienda. Y a veces, por fortuna, no ha faltado alguien que lo recoja del suelo».

Pasado el momento de esplendor o culminación que significa la publicación de una obra —sea una novela, un libro de relatos o de poemas—, el escritor se encuentra de nuevo solo con el niño que fue antes de empezar, torpe, necesitado. Lo que le sirvió para su anterior obra ya no puede servirle para la siguiente. Aprende que la literatura parte siempre de la carencia, de lo que no se sabe, de la necesidad de saber lo que no se sabe, de hacer lo que todavía no se sabe hacer.

Es el momento de darse cuenta, como dice David Bradley, de que un escritor es alguien que nunca supera la condición de aprendiz:

«Todos los escritores somos siempre aspirantes a mejores escritores de lo que somos, somos aprendices del escritor que queremos ser» *(Letters to a Fiction Writer)*.

Richard Bausch aconseja en el mismo libro:

«Permanece abierto en todo momento. Debes ser una persona en la que nada se pierde [ya hemos visto antes cómo es la frase de Henry James más utilizada por escritores]... en tu mesa de trabajo debes estar abierto a seguir cualquier cosa con la que tu ensoñación te confronte, abiertamente y sin juicio, prejuicios ni opiniones».

La única fórmula conocida es no detenerse en glorias pasadas, en lo dicho, y seguir experimentando, «jugando». Tratar de recuperar contacto con el curso de la intuición perdida.

«Malo el escritor que ya se cree escritor. Porque seguramente es la única profesión del mundo en la que la técnica no asegura nada», me decía Álvaro del Amo. «El único recurso que sirve para seguir adelante en este oficio es la humildad.»

En la plenitud de la madurez

La madurez acaso no sea más que el punto óptimo de equilibrio entre la curiosidad del niño y la experiencia del viejo. Pero ¿cómo definir el momento de equilibrio en algo tan móvil y esquivo como es la literatura?

Cada novela deja tras de sí unas experiencias acumuladas que el

escritor no termina de digerir hasta haber reflexionado sobre ellas. De esta manera, la reflexión tiende a introducirse, quiera o no quiera, en su literatura.

¿Cómo hacer acopio de los conocimientos del oficio sin dejarse aplastar por ellos?

No falta quien desconfía de todo aquello que puede interponerse en el libre flujo de la inspiración, como Saramago:

«Creo que a un escritor no le hace ningún bien la teoría literaria. Toda la reflexión que pueda hacer está en el mismo proceso de escribir la novela. Reflexionar sobre tu obra corresponde a los teóricos; tu función consiste simplemente en escribir. Si tú no escribes, no tendrán sobre lo que reflexionar. Si yo me pongo a estudiar, aprender para conocer mi propio trabajo, lo más probable es que me pierda en intelectualizaciones».

También Millás siente que hay mucho de «artificioso en el discurso que el escritor se construye para poder explicar su obra» cuando se le requiere para ello en la presentación y promoción de sus libros.

Sin embargo, el avance de un escritor va muy a la par de su reflexión.

Acaso el escritor no ha terminado su libro hasta que se ve obligado a reflexionar sobre él, reflexionar para distanciarse de él, dejarlo atrás, y poder seguir adelante. Así que todos esos actos de presentación en los que debe salir a dar la cara ante el público para explicar y justificar lo que ha escrito, además de servir de promoción, seguramente tienen también mucho de ritual de exorcismo que permite al escritor distanciarse de su obra a base de tratar de entender él mismo qué es lo que ha escrito.

«Todas y cada una de las novelas son un espejo en el que se mira el escritor para poder pasar a la etapa siguiente», dice Juan José Millás.

La literatura es un acto en dos tiempos, ya lo vimos en el momento de corregir y de pasar de un borrador a otro: el vuelco instintivo seguido de la reflexión y corrección. Un doble movimiento que se va repitiendo con cada borrador, pero también con cada libro publicado, del principio al final de la carrera de un escritor. En cierta manera, cada libro publicado es un borrador para el siguiente, ya que de la reflexión que hagamos sobre él dependerá

en buena medida la corrección y dirección de nuestros próximos pasos literarios.

Lo que es aplicable para la corrección de los primeros borradores, lo es a la hora de pasar de una novela a otra. Si el objetivo de cada borrador es dar un nuevo giro de tuerca, un salto a un nuevo nivel de significado y perfección con respecto al primero, cada novela nos obliga a un salto aún mayor.

Si la novela ofrece un ejercicio de distanciamiento respecto a las propias inquietudes vitales, la reflexión que sigue permite a la vez un ejercicio de distanciamiento respecto al propio acto de escribir. Un ejercicio sin el que es difícil continuar avanzando, saltarse los automatismos, tópicos, frases hechas, que se crean con la misma escritura.

No es una reflexión que todos hagan puntualmente al final de un libro. Tampoco en eso hay leyes escritas, y esa necesidad de reflexión puede llegar al final de la primera novela o de la décima. Pero casi siempre se presenta cuando uno siente que ha agotado una veta, un estilo, un tema u obsesión recurrente. Entonces, reflexionar sobre lo que ha escrito se convierte en una necesidad para reacomodar los materiales, las voces que ha manejado, redefinir sus propósitos.

Los escritores también evolucionan, y cuando dejan de hacerlo no es signo de madurez, sino de muerte. Por ello la madurez no es más que un punto en el camino, como todos los demás en la vida del escritor.

De dentro afuera

Los escritores no solo escriben por necesidad, sino también por convicción. Y esta adquiere un papel mayor con el tiempo. Frente al ardor juvenil de los inicios, con el tiempo se diría que van ganando terreno sus convicciones, sus posiciones ante el arte, ante el mundo.

Si observamos una evolución tipo encontraremos con mucha frecuencia al escritor que empieza con el «vómito» vital impublicable que se queda en un cajón; publica una primera novela con mucha carne, materia propia, nacida a borbotones; y continúa con novelas donde el ímpetu y pasión de la juventud van siendo sustituidos por el dominio de las formas literarias, al tiempo que

tiende a depender cada vez más del exterior para encontrar sus temas.

Cuando vemos a tantos escritores consagrados como García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, dejando atrás el mundo personal del que se nutrieron sus primeras novelas para ocuparse de temas históricos, es difícil no preguntarse: ¿pierde gas vital un escritor?

¿Qué lleva a tantos escritores cuyas primeras obras parecen fruto de una fuerza incontenible e irracional a ocuparse cada vez más de temas en los que la documentación periodística o histórica suplanta en buena medida al material que el escritor extraía de sí mismo, de su imaginación o sus propias vivencias?

La fiesta del chivo y *El paraíso en la otra esquina*, las dos últimas obras de Vargas Llosa, son novelas en las que la documentación e investigación histórica adquieren más peso frente a la materia vivida y la fabulación de la que se nutre *La ciudad y los perros*.

¿Por qué escribir una novela cuando se puede escribir la historia de Trujillo o de Paul Gauguin?

Vargas Llosa trataba de darnos su respuesta en una conferencia que dio en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, en julio de 2001:

«La novela es el reino de la imaginación, de la fantasía, de la mentira. La historia, en cambio, es el reino de la verdad. Pero las novelas pueden llegar adonde no llega la historia. Cubrir los huecos con la imaginación y la fantasía... Balzac dijo en el prólogo de *La comedia humana*, y para mí es una gran verdad, que la novela es la historia privada de las naciones... ¿Hay algún texto de historia que pueda superar a *Los miserables* de Victor Hugo, a Balzac, a Stendhal, a Flaubert? ¿Quién cuenta mejor el siglo XIX inglés que Dickens? Algunas novelas han llegado a suplantar a la historia. En España, por ejemplo, *La Regenta* de Clarín, o *Fortunata y Jacinta* de Galdós, han conseguido convencer a generaciones de que España era lo que ellos contaban. Una España con más dosis de imaginación e invención que de memoria histórica».

«A lo largo de los tiempos, el testimonio histórico suele ser suplantado por un imaginario representativo de una época. Historia y literatura no son lo mismo, y aunque es cierto que entre historia y ficción hay un territorio común, donde los territorios a veces se

solapan, la visión que quiere abarcar una época en su totalidad no puede excluir la visión de la literatura», sostiene Vargas Llosa.

«La literatura llena los huecos de la historia oficial», dice a su vez Günter Grass en una entrevista en *El Semanal* (17-X-1999).

Pero una cosa es escribir sobre su tiempo para uso de historiadores futuros, como hacían Dickens, Balzac o Galdós, y otra muy diferente meterse en la piel de un documentalista para escribir sobre el pasado.

«Me pregunto si el tránsito de muchos escritores hacia la documentación no tendrá que ver con el "profesionalismo"», dice Álvaro del Amo.

Carmen Iglesias, la historiadora y una de las dos mujeres que —junto con Ana María Matute— forma parte de la Real Academia Española, arremetía en su discurso de ingreso contra la novela histórica, cuya proliferación actual, dijo, «eriza el pelo a los historiadores». La académica agregó que «hay subgéneros que se atreven con cualquier personaje, grupo histórico o tema», creando «imágenes tergiversadas y tópicas del pasado». Al tiempo que ensalzaba el libro como «medio de transporte» de la experiencia *(El Periódico de Catalunya*, 1-X-2002).

Cuestionada desde la literatura tanto como desde la historia, cabe preguntarse: ¿se pierde algo del escritor en el proceso?, ¿se suple la literatura por algo que se le parece solo formalmente como es el relato histórico o periodístico?

Isabel Allende, quien sitúa su *Retrato en sepia* en el Chile de finales del siglo XIX, justificaba en una entrevista *(El País*, 7-XI-2000) su interés en revisitar esa época histórica así:

«En la segunda mitad del siglo XIX, Chile participó en cinco guerras, sin contar con la que libraban contra los indígenas en el sur del país. Fue una época de afirmación nacional en la que se forjó el carácter de los chilenos, y me interesaba explicar cómo se vivió por dentro. Creo que es importante revisar el pasado a través de la ficción. Todo lo que se ha escrito en España sobre la Guerra Civil ha permitido repasar con detalle lo que pasó y todo lo que vino después... Mucho más que en los textos históricos, escritos por los vencedores, que se limitan a los sucesos políticos y bélicos, se necesita ficción para saber cómo era la gente, qué sentía en ese

momento. Además, la novela se permite ángulos que la historia no ve. Esta siempre nos cuenta todo en función de los malos y los buenos. Los malos son los que pierden y los buenos los que ganan».

Pero como somos hijos tanto de los buenos como de los malos, es imposible llegar a la concordia interior sin conocer algo de las tensiones con las que hemos sido engendrados. La novela de Allende se ocupa de ello.

Lo que distingue su novela de un mero relato histórico es que en ella sigue proponiéndose un dilema vital a resolver. La función de la perspectiva histórica es distinguir lo efímero de lo que se resiste a desaparecer.

«Al hombre hay que estudiarlo en función de su grupo, de la praxis, de su contexto humano; hay que ver hacia dónde va y qué es lo que quiere. Al colocar al hombre en ese contexto se logra lo que yo llamo la novela épica, y la novela en Latinoamérica, si se la observa en sus mejores manifestaciones, tiende cada vez más a lo épico», decía Alejo Carpentier en el programa *A fondo*.

Nacido en Cuba en 1904, de padre francés y madre rusa, Carpentier sostenía que en Latinoamérica la novela no podía prescindir de la historia. Es esa vuelta al pasado lo que precisamente había contribuido tanto a la renovación de la novela, según el escritor cubano:

«Los hispanoamericanos han reconstruido una nueva novela épica. Con ellos se terminó la novela psicológica. Yo no digo que un novelista con grandes dotes de observación no nos pueda dar todavía mañana en Europa una gran novela psicológica, colocarse al lado de las obras maestras del género, como las de Stendhal o Proust. Pero mientras en ciertos países de Europa, como Inglaterra o los países escandinavos, una novela puede vivir independiente de un contexto político, en nuestros países esto es imposible. Para bien o para mal, para tragedia o gran victoria, no podemos prescindir de ese contexto épico, dejar al hombre solo».

En este sentido se consideraba satisfecho con *El siglo de las luces*, publicada en 1962 y celebrada como su obra maestra:

«Es una novela que me gusta, en la medida en que logro desplazar el eje de gravitación de un conflicto europeo hacia América Latina, especialmente el Caribe, donde sitúo las influencias

de la Revolución francesa, con el centro de propaganda establecido por los enviados de Robespierre en Guadalupe para fomentar la independencia de América Latina».

«“Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno.” Es una frase de Unamuno que me gusta. Este ha sido mi lema: yo he partido de mí, cubano, para conocer a la gente, los problemas, el folclore de mi isla, y padecer con ellos mi destino. Contemplo a cada pueblo de América Latina como parte de un mosaico, de una totalidad. Me siento cubano primero, latinoamericano después, teniendo presente las magníficas herencias de un pueblo que nos dio un idioma», concluye Carpentier.

Esa necesidad de situarse con relación a su tiempo y a la historia de su pueblo es probablemente la obsesión más persistente que subyace también en la obra de Octavio Paz. En el mismo programa *A fondo* cuenta cómo se siente marcado por el México de su niñez, cuando todavía era una ciudad pequeña, con menos de un millón de habitantes: «Vivía fuera del mundo, con los ojos puestos en Europa, nostalgia en la que influyó mucho el siglo XIX. Se veía con deslumbramiento, envidia y horror a Estados Unidos. El país aún tenía esperanzas de que todo podía cambiar. Toda América Latina ha vivido desde la independencia con el sueño de la modernización, siendo todos nosotros herederos con ustedes del sueño de Carlos III. La historia de España desde el siglo XVIII ha pasado por distintas y fracasadas tentativas de ingresar en el mundo moderno. En América Latina ha sucedido lo mismo: había que separarse de España para acceder al mundo moderno. Creo que la historia de América Latina es la historia de un fracaso, y la de la revolución mexicana es la historia de otro fracaso».

«Se han acumulado los defectos de la nueva España en el México actual, como el centralismo... El centralismo mexicano es heredero por una parte del azteca y por otra del castellano, de Madrid, dos aspectos de mi tradición desagradables: el monopolio del poder político, económico, y de la fealdad de esos oasis que hay ahí dentro para gente rica. El fracaso de la revolución mexicana es que no ha sabido solucionar la enorme división entre gente rica y pobre», se lamentaba el escritor mexicano.

La novela hace balance de cómo ha empleado el tiempo en vivir no solo el individuo, sino también la colectividad.

«Lo mucho que ha pasado el tiempo desde las Cruzadas y lo poco que hemos cambiado en la forma de relacionarnos el cristiano con el musulmán. Seguimos viéndonos separados por una barrera a través de los mismos tópicos y esquemas del siglo X», era algo que no dejaba de sorprender a Amin Maalouf.

Ernst Jünger dice que a través de la historia «el ser humano se redescubre a sí mismo periódicamente». En ningún otro medio esto es más cierto que en la novela, el terreno de ese descubrimiento por excelencia. Cada novela encargada de ampliar el arco de la trayectoria humana, entre el ser humano de ayer y el que hoy somos; poner al día, rehacer una y otra vez el retrato robot del hombre universal a partir de los limitados conocimientos del hombre particular, que solo se tiene a sí mismo, viviendo en un tiempo y espacio limitados. Que en eso consiste el oficio de escritor.

Explicar quiénes somos y de dónde venimos a través de la novela histórica, pero también a través de nuestra posición en el mundo actual y el lugar que ocupamos entre nuestros semejantes.

La pasión del escritor por indagar qué pasiones y fuerzas intervienen en los comportamientos, creencias, acontecimientos, utopías, guerras y, en general, la configuración de la realidad que conocemos solo es comparable al interés que muestra el lector por conocer el mundo en el que vive. Esa labor informativa es una función que parecía detentar casi en exclusiva la novela en los siglos XVIII y XIX. La aparición y desarrollo de la prensa, sobre todo a partir de las crónicas de los enviados especiales en la Primera Guerra Mundial, despojó a la novela de la función de informar y conformar la visión que tiene el ciudadano del mundo en el que vive. Pero el exceso de información, paradójicamente, hace que hoy la novela pueda recuperar ese papel que perdió en favor del periodismo. El bombardeo constante de información al que está sometido el lector y espectador medio, así como la descontextualización y la distorsión con la que nos llega hoy a través de los medios de comunicación, hace que en lugar de sentirnos mejor informados nos sintamos cada vez más desorientados. Una situación que devuelve a la narrativa la función

de interpretar y situar los acontecimientos en su contexto, ponerlos en relación con el ser humano, y dotarles de una explicación coherente y global.

Así, aunque sin duda el mayor dominio de la técnica y el mayor peso de la documentación y la información a veces pueden ser un buen recurso para maquillar la falta de inspiración, seguramente forma también parte de esa evolución de los escritores que les lleva a ocuparse cada vez más de lo que afecta a los seres humanos en general y menos de lo que les afecta en particular.

Van escrutando en los demás, vivos y muertos, al ser universal; las constantes que se repiten a lo largo de la historia, deseos, actitudes, impulsos, los rasgos de carácter más reacios a desaparecer, más resistentes al cambio de las costumbres y el paso del tiempo; qué tiene de cambiante y qué de permanente la condición humana. Acaso esto explique por qué tantos escritores evolucionan de dentro hacia fuera. Menos acuciados por problemas personales, estos van siendo sustituidos por preocupaciones más universales sobre la condición humana.

Lo que antes buscaron dentro de sí, lo buscan ahora en la humanidad entera.

En esa ampliación de su mirada sobre el mundo que les rodea, acaso pierden profundidad, pero ganan en perspectiva.

Se sienten más en deuda con la historia, su tiempo, acaso al ser reconocidos como referencia por los suyos o los de su tiempo.

¿Es esto la madurez?

Pero antes de que pueda responderse, el escritor se encuentra ya en la etapa siguiente, preguntándose si no habrá pasado de largo y estará ya llegando al final de la cuerda.

Al final de la cuerda

«Todo escritor de verdad debería ser capaz de reconocer cuándo ha agotado lo que tenía que decir y ya solo se sirve de los trucos y recursos aprendidos a lo largo de su carrera para contar historias.» Estas palabras de José Saramago me parecieron la mejor definición de la honestidad literaria.

«En literatura, todo el poder que te parece adquirir con la experiencia puedes perderlo en cualquier momento. No creo que los

escritores de novela se vuelvan mejores con la edad. Con frecuencia, se vuelven peores», sostiene también Charles Baxter *(Letters to a Fiction Writer)*.

Kingsley Amis hace la peor obra de su vida con su última novela.

¿La creación se acaba?

«Un autor no tiene tantos libros dentro de él. Las dos primeras novelas que escribí deberían haber sido suficientes», dice Céline en la entrevista que le hacen en 1960 recogida en *Writers at Work*. Es una idea que reaparece muchas veces a lo largo de la vida de un escritor, pero seguramente nunca de forma tan ineludible como en sus últimos años.

El temor a haberte quedado sin nada que decir puede tomar ahora nuevas y más virulentas formas.

«Resurgen en mí las aprensiones angustiosas que estos días me atosigan: temo no poder escribir; sospecho que poco a poco, de día en día, me va a faltar el estro, es decir, la fuerza creadora, sin la cual el trabajo es infecundo.» Azorín expresa así el temor a que la sucesión de «estados alternativos de fervor y sequedad» que ha sido su vida literaria termine en una sequedad permanente al faltarle el «ímpetu de los años mozos».

A una edad avanzada, cuando el vivir se ha convertido ya enteramente en escribir, el escritor se ve declinar y la escritura se vuelve un acto «exasperadamente reflexivo». Ferrater Mora cuenta cómo Azorín da «una vuelta completa: había empezado por observar minuciosamente las cosas y ahora observa como las observa, e inclusive meramente como las había observado en el pasado».

Pocos tienen la suerte de morir con las botas puestas. Como Valle-Inclán o Henry James, que siguieron produciendo obras excelentes hasta el final de su vida. Henry James dejó incluso dos o tres largas novelas inacabadas.

La enfermedad y la edad biológica son ineludibles. Muchos se van retirando a medida que sienten perder las fuerzas o la salud, como Miguel Delibes, quien, a los setenta y nueve años, tras serle otorgado el premio Nacional de Narrativa en octubre de 1999, por *El hereje*, confesaba que había ya «colgado los trastos de escribir»; y al que solo los premios y honores de los que es objeto parecen

obligarle a prolongar su vida de escritor con discursos y artículos contando su vida.

«Llegará el momento en que uno se dé cuenta de que entró en la esterilidad productiva, y yo espero en ese momento tener la conciencia suficiente de mí mismo para poder decir “para, no sigas, porque ahora ya no vale la pena”. Y si yo no me doy cuenta, porque uno no siempre tiene la frialdad objetiva para decir de sí mismo “no vale la pena continuar porque lo que tenías que decir ya lo has dicho”, espero que mis amigos, tú, cualquier lector, me lo diga. Te pido que cuando yo publique un libro que sea malo, o que sea claramente peor de lo que he escrito antes, me llames para decirme “acabo de leer tu última novela y me parece bastante mala; por lo tanto, no sigas, es hora de dejarlo”», son las palabras de José Saramago.

Le pregunto si ha sentido en algún momento que había llegado su final como escritor.

«Sí, tras la penúltima novela. Poco después de terminar una novela, siempre me ha aparecido otra idea. Pero tras publicar *La caverna* pasaba el tiempo y nada. A finales de octubre pasado [2001], hablando con Pilar, le decía: “Mira, llevo más de un año esperando a que una idea de verdad aparezca; yo creo que esto se acabó. Si es así, vamos a tener que ir pensando en vivir de lo que tenemos, con la idea de que la obra que podía hacer está ya toda ahí”. Entonces, Pilar me dijo: “No; tú estás de un humor insoportable, y esto normalmente significa que estás acercándote a LA idea”. Y así fue. Pocos días después se me aparecía mientras estaba afeitándome. Es la que daría lugar a *El hombre duplicado.*»

Había oído confesar a Cela que el miedo a volver a escribir una novela se había apoderado de él tras obtener el Nobel. ¿Le había sucedido lo mismo a Saramago?

«El hecho de haber ganado el Nobel no ha significado para mí esa pregunta terrible ¿y ahora qué hago? Procuro que el Nobel no me intimide. Es algo que te afecta según como te lo tomes. Hasta que te llega el Nobel, en todo lo que uno está pensando es en el libro que está escribiendo. Pero cuando te dan el Nobel pueden suceder dos cosas: una, que creas que ha culminado tu carrera y que a partir de ahí ya no tienes que arriesgar nada más, que lo mejor es

no exponerte a hacer algo malo, y simplemente dedicarse a disfrutar del premio. La otra es que sigas trabajando igual que antes. Este es mi caso. En el 2000, dos años después del Nobel, publiqué una novela, y este año espero publicar otra.»

¿No tiene miedo a no estar a la altura del Nobel que le concedieron?, insistí.

«El premio no me ha dado ninguna autosuficiencia particular. Procuro no caer en esa idea complicada de que por el hecho de que uno ha ganado el Nobel se supone que tiene que seguir escribiendo a la altura del premio Nobel. Me gusta poner como ejemplo a un atleta que salta en altura. Hay un momento en el que está en su mejor forma, una forma extraordinaria, y logra una marca extraordinaria. Pero no por ello cada vez que salta está obligado a hacerlo más alto o más lejos que la anterior. Puede ser que nunca repita aquella marca óptima, lo que no significa que por ello deba dejar de saltar. Seguirá saltando, aunque tenga la conciencia de que el momento sublime fue hace dos o más años. Si tras una marca uno siguiera batiendo récords en progresión indefinida hasta no se sabe qué alturas, sería estupendo; pero la vida no es así. Uno hace lo que en cada momento puede.»

¿No se cree lo suficiente los premios?

«Sí, los premios son lo que son, un reconocimiento que siempre agradeces. Hace casi cuatro años que lo gané y todavía me sorprende cuando me lo dicen: has ganado el Nobel. Qué extraño, has ganado el Nobel, me digo yo también. Pero me lo tomo como algo que unas cuantas personas han creído que me merecía, y por lo tanto lo tengo. Está en mi vida, lo he vivido, lo tengo. Pero sigo trabajando, sigo siendo la misma persona, al menos eso creo. Y quizá esto es lo que me pone en esta situación cómoda que me ha permitido no ser aplastado por el premio.»

Teniendo en cuenta que a sus casi ochenta años solo se siente un escritor de veintitantos, cabe pensar que, con o sin premio, tenemos Saramago para rato.

Un caso parecido lo tenemos en Rosa Regàs:

«He empezado tarde, por lo que soy una escritora muy joven, llevo solo diez años escribiendo, con solo un par de novelas, y si pienso en todo lo que me queda por aprender, por profundizar, me doy cuenta de que tengo todavía un largo camino por recorrer. A

todos los niveles, no solo de perfeccionamiento técnico, sino sobre todo de coraje, inventiva, de dejarse llevar. En mí hay siempre una pequeña contención que traspaso un poco más con cada libro. No es consciente; solo me doy cuenta de ella a medida que la voy traspasando. La distancia entre lo que digo y quiero decir nunca se acaba de salvar del todo, que es lo que mantiene vivo a todo escritor. Sé que tengo muchas cosas dentro de mí que se pueden desarrollar más y mejor. Todavía no sé cómo, solo voy sabiéndolo a medida que escribo. Así que me siento como en un camino de Ítaca que cuanto más largo es mejor».

¿No cree en esa teoría de Céline de que cada escritor tiene un número de libros limitado dentro?, le pregunto.

«No lo sé, no lo he pensado nunca. Solo sé que en este momento tengo una novela en bruma, un par más esperando en la órbita de *Luna Lunera*. Luego otros libros de no ficción como *Diario de una abuela de verano*, con reflexiones políticas, sociológicas...»

Y es que la edad literaria no siempre coincide con la biológica.

«Mantener muchos proyectos abiertos», el consejo que da José Antonio Marina para conservar el interés por la vida, seguramente es lo que mejor funciona también en literatura.

Cuando Soler Serrano pregunta a un Salvador Espriu enfermizo y ya septuagenario ¿en qué trabaja ahora?, el escritor catalán contesta:

«En muchas cosas, pero una de ellas es un secreto profesional... No puedo hablar de ella porque todavía no he podido medir mis fuerzas y no sé si voy a salir bien librado de la prueba. Si lo consigo, se enterarán... Tengo también muchos libros de versos y teatro pensados, pero me gustaría acabar mi larga carrera literaria con una amplia novela. No sé si tendré tiempo de hacerla, porque yo escribo con mucha dificultad y con mucha pena, y ahora se añade mi dificultad física, pero se llamaría *La roda del temps (La rueda del tiempo)*. Ya tengo las canciones interpretadas por Raimon, pero quisiera añadir a esta novela una especie de colofón que se llamaría el "Sermonari de la roda del temps". En la visión que ya tengo de ella la muerte sube a una tribuna, dentro de la iglesia de Sinera [la patria mítica que adopta Arenys de Mar en la obra literaria de Espriu], y se dirige ante un público de muertos que van cambiando

a través de las generaciones desde el siglo XVI hasta la Guerra Civil. Unos doce sermones, cada uno correspondiente a un mes del año, procurando que coincidiera con alguna festividad, cada uno haciendo referencia a una reflexión histórica de cuatro o cinco siglos, como cuando se separa Arenys de Mar de Arenys de Munt. No sé si podré escribir tanto, pero quiero seguir trabajando también en *Las horas*, un libro publicado en 1934. Y también en *Les cançons d'Ariadna*, al que considero mi primer libro, pero al que sigo considerando todavía abierto: tuvo primero treinta y tantos poemas; estoy ahora en ochenta y quiero que llegue a los cien. Además, tengo un libro de poesía que siempre voy demorando, *Gárgola al viento Tiresias*. Quisiera también recopilar una serie de narraciones publicadas pero dispersas. Y hacer un libro que se llamará *Les ombres (Las sombras)*... Y luego leer, siempre hay tiempo para leer; me gusta, leo mucho. Cuando uno llega a anciano más bien relee que lee, aunque yo aún estoy abierto a cosas nuevas. Me gusta sobre todo la historia y los libros técnicos, gramaticales, de filología, de ciencias, más que de distracción o literatura...».

No sé si es posible hacer inventario y comprobar uno por uno si Espriu logró llevar a cabo tantos proyectos y leer tantos libros, pero de seguro debía mantenerlo muy ocupado y activo hasta el final.

«Me gustaría vivir solo para poder concluir los trabajos que tengo entre manos; con unos meses de prórroga tendría bastante», dice también Borges en la primera entrevista que le hace Soler Serrano para el mismo programa cuando tiene setenta y seis años.

Cuatro años después sigue pidiendo prórrogas:

«Ochenta años son una lápida, por eso me gusta decir que tengo cuatro veces veinte años; me parece más liviano... No quiero llegar a la edad de mi madre, quien a los noventa y cinco años decía "se me fue la mano". He vivido la muerte de mi madre, mi padre; todos estaban ansiosos de morir. Yo también. Pero antes quiero concluir una colección de cuentos fantásticos, algunos poemas, y me gustaría conocer físicamente China y la India, países que quiero mucho y que he conocido a través de tantos textos», dice Borges en la segunda entrevista que le hace Soler Serrano en *A fondo*.

«No sabía que ser un viejo estaba tan bien. Siempre que tengas las necesidades cubiertas, claro, te permite la posibilidad de

dedicarte a lo que te gusta, que para mí es escribir», contaba Ana María Matute en el curso «Los sabios».

Superada la larga travesía depresiva, y metida ya de lleno en otra novela, Ana María Matute me decía a mí también:

«Mientras tenga la cabeza tan mal como de costumbre, seguiré escribiendo. Y como no parece que eso vaya a cambiar, escribiré toda mi vida».

No es la única que se recupera en la vejez.

El poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) resurgió cual ave fénix de las cenizas cuarenta años después de haber dejado de escribir. Tras publicar dos libros de tirada mínima en su juventud, *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), no produciría el grueso de su obra hasta la vejez, cuando estaba ya recluido en una clínica, pobre y enfermo.

Así, antes de morir en 2001, a los noventa años, todavía tuvo tiempo de dejarnos los dos libros más bellos y libres de cuantos ha escrito, *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1980) y *Ha vuelto la diosa ambarina* (1988).

El crítico peruano Julio Ortega dice de él que cuando alguien le preguntaba por qué había vuelto a escribir tan tarde, Westphalen contestaba:

«Se escriben poemas en la juventud y en la vejez, porque entre tanto hay que ganarse la vida».

Aunque su estilo cambia, la vejez le procura el reencuentro con la rebeldía juvenil. Del arrebato lírico muy en la tradición mística y del surrealismo visionario de su primera etapa, pasó a una poesía más irónica, hermética y erótica.

«En la poesía, en la revolución y en el amor veo actuantes los mismos imperativos esenciales: la falta de resignación y la esperanza, a pesar de toda previsión razonable contraria», diría el poeta.

Así que tampoco en eso hay reglas.

¿Cuándo decae o muere un escritor como escritor? De nuevo, depende.

Depende de lo que siente que le queda por decir. Pero también de su actitud vital hacia la escritura.

Faulkner, que se consideró incombustible hasta el final, decía

que «nada puede dañarte si eres un escritor de primera».

«Faulkner ha dicho más sandeces que cualquier otro gran escritor americano que conozco», contesta Norman Mailer cuando le preguntan si él es de la misma opinión. Y añade:

«El alcohol, la marihuana, demasiado sexo, demasiados fracasos, demasiado reconocimiento, muy poco reconocimiento, la frustración, el resentimiento. Casi todo en la vida de un escritor parece destinado a dañar su talento, aunque este sea de primera. Pero no hay nada que pueda hacerle tanto daño como la cobardía. Al hacerse mayor, suele hacerse más cobarde. La audacia que en sus inicios le proporcionó tanto gozo, es sustituida por una mayor precaución y sentido del deber. Lo que, finalmente, le sume en la apatía. En el momento en que deja de parecerte importante ser un gran escritor sabes que te has deslizado lo suficiente por la pendiente para no poder recuperar el camino».

«¿Así es como se siente ahora?», le preguntan en *Writers at Work* a un Mailer que solo ha cumplido cuarenta años pero que cree que ha escrito ya algunas de sus principales novelas y se encuentra en un momento de balance.

«Que eso lo digan los demás. Lo más difícil para un escritor es saber si ya está quemado o simplemente pasa por un periodo de apatía. Creía que estaba ya quemado incluso antes de empezar *Los desnudos y los muertos*, mi primera novela», contesta Mailer.

Hay muertes prematuras, suicidios literarios en plena juventud, como el de Rimbaud, y vidas literarias prolongadas artificialmente con respiración y técnica asistidas.

Hay escritores, como Steinbeck, Ernest Hemingway, Vargas Llosa, que hicieron sus mejores obras en la juventud. Henry James alternó grandes logros con lo que podríamos llamar novelas secundarias a lo largo de toda su carrera. William Faulkner escribió la mayor parte de sus grandes títulos en su década de los treinta años; luego escribió buenos libros que prolongaron su época de esplendor, para terminar con una obra póstuma —*The Reivers*, traducida aquí primero como *Los rateros* y luego como *La escapada* —, que es un buen remate o recopilación de su corpus literario.

Esos altos y bajos hacen que, como dice Álvaro del Amo, «el agotamiento no sea tan fácil de detectar».

¿Cómo sabe uno, pues, que se acerca a su final?

Tal vez no lo sabe nunca, siendo la literatura tan sorpresiva como la vida. Pero sí aparece con más frecuencia la pregunta: ¿Valió la pena?

«¿Cuándo fue usted feliz en su vida?» —le preguntan en *Writers at Work* cuando ya es anciano al muy celebrado Céline, uno de los escritores del siglo XX que seguramente tiene asegurado su paso a la posteridad.

«Nunca... Creo que si alguien me hubiera dado mucha pasta para ser libre de toda necesidad me habría encantado, porque me habría dado la oportunidad de retirarme y dedicarme a contemplar a los demás. La felicidad para mí sería poder estar solo, dejado en paz al lado del mar. Comer muy poco, casi nada. Como una vela», contesta el escritor francés.

Esa sensación de que es la vida o la escritura lo que está en juego, lo que debes escoger, que parecía superada en los momentos de plenitud, puede hacerse presente de nuevo. ¿He estado viviendo o solo escribiendo? El mismo Borges no puede librarse de esta pregunta al final de una vida literaria tan llena que da por bien empleada hasta su ceguera:

«Si de algo me arrepiento es de no haber sabido ser feliz. No haber sido feliz es uno de mis pecados... Siempre está a mi lado la sombra de haber sido un desdichado», dice en su última entrevista en *A fondo*.

Más resignado y reconciliado con su vida parece Espriu cuando en el mismo programa Soler Serrano le pregunta ¿qué hubiera querido tener que le ha faltado?

«Nada. He tenido todo lo que he merecido, soy hombre de pocas necesidades, y mi vida ha transcurrido de manera muy silenciosa y solitaria, pero nunca desprovista de afectos y gente que me han protegido, incluso contra mí mismo», asegura el escritor catalán.

Habiendo dedicado tanto de la propia vida a la literatura, el balance último, sin embargo, depende mucho de la satisfacción con la que se contempla el conjunto de la propia obra.

Como nadie tiene una bola de cristal para revelarnos lo que tiene reservado para nosotros el futuro, lo más cercano a la posteridad a lo que puede aspirar en vida el escritor es sentirse

parte de ese mundo literario llamado «la República de las Letras» en el que viven desde Homero o Virgilio hasta los grandes escritores de hoy, lo que supone dejar una obra (la personal) dentro de otra obra (la universal). Por ello es para muchos escritores tan importante culminarla.

«Si no llegas al final de una novela parece que no logras culminarla, que nadie la entenderá. De igual manera, uno siente que si no culmina su obra nadie la entenderá. No solo mi poesía, sino la totalidad de mi obra literaria, tanto poética, como dramática, como narrativa; toda mi obra global. Si pudiera realizarla tal como lo tengo previsto, solo entonces se entendería lo que he querido expresar», dice Espriu en *A fondo*.

Incluso alguien con una obra tan variada y aparentemente heterogénea como Francisco Ayala trabajaba con la misma intención. En agosto de 2001, en una conferencia en la Universidad de Verano Menéndez Pelayo, el nonagenario autor hacía balance de una vida literaria emparentada con las vanguardias europeas —lo que le había llevado a trabajar en novela, poesía, ensayo, con la idea de romper los límites heredados del siglo XIX— con estas palabras:

«Mi obra tiene índole de proyecto. Y ese proyecto ha llamado a cada género en su momento».

Para ello no es necesario llegar a viejo. Esta misma aspiración a dejar una obra con una visión de conjunto es la que tiene Almudena Grandes:

«A mí no me interesa escribir un libro de su padre y de su madre cada vez, ahora una obra existencial, ahora una novela policiaca, mañana histórica. A todo lo que aspiro es a crear un proyecto literario unitario, coherente; que los libros se vayan apoyando unos a otros, se expliquen unos a otros, para dar una visión personal del mundo».

El balance es un proceso que empieza y se acelera a medida que uno siente acortarse el tiempo que le queda por delante, a medida que descubre la cantidad de energías que consume la literatura y lo limitado de una vida.

«He desperdiciado todo tipo de capacidades, las he quemado. Creo que todo el mundo lo hace. La cuestión es si he desperdiciado más de la cuenta», se lamenta Norman Mailer en *Writers at Work*.

Cuando en otra entrevista recogida en el mismo libro preguntan a Forster ¿cómo valora el conjunto de su trabajo?, este contesta:

«Lo único que lamento es no haber escrito más —que el cuerpo, el volumen, no sea mayor—... Por lo demás, creo que en algunos aspectos es bueno. Si perdurará, no tengo ni idea».

Es precisamente al final de la cuerda cuando las aportaciones de cada uno se miden menos en términos de cantidad, número de libros publicados, premios recibidos, éxito de ventas, y más en términos de calidad, aciertos.

«El Borges de hace veinte años es el mismo de ahora, esencialmente... el mismo del primer libro que publiqué en 1923. Ahí está ya todo, salvo que nadie puede verlo más que yo —dice el autor argentino en *A fondo*—... Pero luego he aprendido algunas astucias... he ido diversificándome, enriqueciéndome... Con lo que ahora puedo decirme que he podido escribir algunas palabras, páginas clave... escribir un libro ya es demasiado.»

8

Ingresas en la tribu

La soledad era esto

Cómo se siente una joven primeriza al ser recibida en la tribu de los escritores reconocidos?

«Me siento respetada, no he detectado todas esas envidias de las que se habla. Para mí ha sido muy diferente al mundo que encontré en la adolescencia cuando ingresé como cantante en la Coral de Laredo, donde me amargaron la existencia y sentí tal rechazo y acoso psicológico que terminé por renunciar a la música. Nada que ver con la forma en que he sido recibida en el mundo de la literatura por otros escritores. Tras ganar el Planeta por *Melocotones helados* a los veintitrés años, para mí ha sido un paseo.» Lo cuenta Espido Freire.

Una visión idílica que concuerda muy poco con la que tienen otros escritores, entre ellos Armas Marcelo:

«Estar en el Parnaso de los escritores es algo fabricado por núcleos de poder. Hay unos grupos de presión —mediáticos, editoriales, académicos— que canalizan a las tribus de escritores. Lo que crea una lucha terrible entre mafias que se disputan el poder unas a otras, en perjuicio de la inteligencia. Las tribus de escritores compiten por un prestigio y un reconocimiento que las ponga por encima de los demás. Es una guerra civil interior, cruenta, pavorosa, cruel, porque solo los que tienen capacidad de intriga logran convertirse en el centro de los focos. Todo ello hace que el mundo de los escritores sea muy venal, hecho de envidias, jerarquías falsas».

«Es penoso para quien siempre se ha querido dedicar a la literatura descubrir que todo lo que la rodea es tan corrupto», dice con palabras parecidas la escritora Irene Gracia en el reportaje que

firman Nuria Azancot y M. López Vega en el suplemento *El Cultural* del diario *El Mundo* (17-X-2002). Lo peor de la situación actual, dice la autora de *Mordake*, es que «se da el mismo tratamiento a la literatura de verdad que a los *best sellers*». Los culpables «son los editores: quedan pocos de verdad»; los medios de comunicación, «a los que lo que menos les importa es la calidad»; pero también los autores, «que pactan con el poder prematuramente y a cambio de muy poco».

Para Álvaro del Amo «es perfectamente posible vivir tan lejos de "la tribu" como del "Parnaso". Grandes escritores han realizado su labor sin gran conexión con un "ambiente literario", como Henry James, Faulkner o Valle-Inclán. Otros, más insertados en apariencia en un supuesto "Parnaso", como Proust, Gómez de la Serna o Thomas Mann, a la postre, hicieron sus obras en la soledad de sus salones o cubículos. No hay que olvidar la soledad esencial en la que se gesta toda obra. Pero el escritor brota de un ambiente social y cultural al que regresa con su obra y su crítica. Y ahora es más visible la desconexión entre el escritor y su entorno cultural porque la mayoría se han convertido en profesionales peleándose por un sueldo cada vez mayor».

Sara Rosemberg es otra de las que lamenta la situación actual:

«Se echa hoy de menos el debate intelectual, como se echa de menos el compromiso y la responsabilidad de la mayoría de los intelectuales con la sociedad en la que vivimos. Tengo relación con escritores, con pintores, con músicos, con gente de teatro y cine, y creo que en todas las áreas se está sufriendo lo mismo. Se extraña mucho en este tiempo la saludable costumbre de leer los manuscritos por otros autores. Lamento mucho que no se conciba el trabajo del escritor como una tarea colectiva, y activa. Está muy lejos de lo que fueron las vanguardias históricas, y también muy lejos de la colaboración y el intercambio entre los distintos saberes que las vanguardias proponían. La sociedad en la que vivimos va transformando las relaciones personales en relaciones profesionales. Hay mucho miedo y demasiada soledad. La competencia hace que sea más importante figurar que existir. Eso es la sociedad de mercado».

La soledad era esto, pero tampoco esperaba otra cosa, dice Millás: «Yo no necesito el debate literario. Soy solitario». Aunque

reconoce disfrutar mucho de esos encuentros fortuitos en congresos de escritores «por la noche, en la cena, o cuando estás ya tomando una copa, que es cuando el escritor baja la guardia y saca su verdadero discurso; entonces puedes aprender algo de los demás».

Situaciones preciadas y cada vez más raras, que se dan al hilo de un congreso, al final de la presentación de un libro o un acto cultural, que, como lamentan tantos escritores, parecen ya los únicos encuentros previstos y programados entre los miembros de «la tribu». Y es que hasta cuando hablan de literatura en todos esos actos académicos y sociales, los escritores parecen hacerlo en un discurso que no es el suyo, según Millás:

«No sé si tiene relación con cierto complejo de inferioridad del escritor. Pero cuando habla en público de literatura siempre parece impostar un discurso que no es el suyo, sino de académicos, teóricos. No sé por qué piensan que el de estos es más importante o valioso que el suyo».

Una pérdida de brío intelectual y artístico que detecta también Álvaro del Amo:

«Es visible el muy desértico clima cultural en el que vivimos. Las polémicas literarias de antaño (en la Francia de finales del XIX, con la irrupción de los románticos; en España, a comienzos del XX, con las diatribas, por ejemplo, de Valle-Inclán contra el academicismo) no son posibles hoy porque en el fondo la literatura apenas importa a los propios literatos. Casi nadie, de verdad, quiere oír una crítica sobre lo que escribe. A ello también contribuye una crítica literaria más bien errática y caprichosa, nada combativa, que no defiende nada ni rechaza nada con un sólido criterio estético».

Rosa Regàs recuerda los años sesenta en Barcelona como «años de una creatividad extraordinaria porque nuestras conversaciones no giraban en torno a *Gran Hermano*; ni en torno al éxito; ni en torno a cuántos ejemplares has vendido, cuántas ediciones se han hecho de tu último libro o a cuántos idiomas has sido traducido, sino que asistíamos a conversaciones literarias de verdad. Mientras nos bañábamos en la playa, mientras tomábamos copas, hablábamos de literatura, de pintura, de música, de arquitectura. Aprendí arquitectura hablando con los arquitectos, literatura con los escritores. Así se hizo mi formación cultural en los años sesenta que luego he tenido que seguir sola a trancas y barrancas. A veces

me pregunto si sigue existiendo ese mundo de escritores. Solo en provincias, o también en Latinoamérica, me he encontrado con algunos grupos que se reúnen para discutir sus textos, hablar de literatura. Pero aquí yo creo que no existe. Al menos yo no lo conozco. No en Madrid o Barcelona. Se diría que los escritores hemos dejado de estar interesados en hablar de literatura y de cultura».

Los talentos del grupo

«Lo mejor en literatura se produce gracias a los talentos del grupo», dijo Henry James.

Las vanguardias, la revolución artística de principios de siglo son inimaginables sin las tertulias literarias que harían de París capital de la cultura. Si la obra nace de la singularidad de un autor, el arte se gesta al calor de otros artistas, se ensaya, se discute, se rompen moldes, se aventuran nuevas propuestas. El libro *Silvia Beach and the Lost Generation* muestra cómo el *Ulises* de Joyce es en buena medida un resultado del apasionado debate literario y artístico del París de principios de siglo.

Un debate que cruzará el océano y el siglo XX. Basta un mero repaso a esa «generación perdida», término acuñado por Gertrude Stein para aquellos estadounidenses que acudían a la llamada de la vieja Europa, y que se hicieron escritores en contacto con los círculos literarios de París frecuentados por Joyce, Ezra Pound, Ford Madox Ford o Silvia Beach. Son tertulias que crearon modelo en la Barcelona de los años cincuenta y sesenta, sobre todo en torno al editor Carlos Barral, en cuyo despacho se encontraban escritores de todo el mundo.

Es difícil saber cuál habría sido la suerte artística de correr en solitario de cualquiera de los que integran el «grupo de Bloomsbury», nombre del barrio londinense en el que se agruparon alrededor de Virginia Woolf numerosos escritores.

En cierto modo van en pelotón. Lo que no quiere decir que cada uno no tenga que pedalear sobre su propia bicicleta. Pero se llega antes protegiéndose mutuamente del viento, llevados por el mismo impulso, la sinergia de esfuerzos.

En las generaciones de escritores que nos han precedido

encontramos grupos que rinden culto a maestros anteriores, elaboran propósitos comunes en su tarea artística, con referencia al lenguaje o al posicionamiento político, etc.

Para Gonzalo Rojas es tan fuerte el sentimiento de pertenecer a un grupo que no tiene reparo en hablar de sus logros y planteamientos artísticos en plural, como parte de «la generación de poetas chilenos del 38», a los que describe trabajando alrededor de la misma tarea:

«Para entonces, el surrealismo había entrado en crisis, aunque mantenía cierta vigencia. Nuestra labor fue, por ello, de revisión más que de construcción. En lo esencial, ya estaba construida la armazón de la poesía chilena por las figuras de Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Pablo de Rokha. Nosotros surgimos no con ánimo de cambiar nada, sino de proseguir con la tarea. En todo caso, si algo destacaría es que queríamos intensificar el diálogo con el mundo que ellos ya habían iniciado, zafarnos de la órbita rural, localista. Quisimos hacer una poesía más abierta y con una conciencia crítica del lenguaje de la que hasta entonces había carecido» *(Babelia*, 30-XII-2000).

«Me siento deudor de Vicente Huidobro. Él sembró en mi cabeza de muchacho la libertad, el proyecto libérrimo de la poesía. Además, tenía una gracia especial, era un cruce animal entre imaginación y coraje», son palabras de Gonzalo Rojas que resultan difíciles de imaginar en boca de un joven autor de hoy, siendo la autosuficiencia y el individualismo la norma y considerándose un desdoro declararse deudor de nada ni de nadie.

Más raro todavía es el reconocimiento de un amigo escritor de la misma edad, como el que tributa Espriu a su amigo de juventud Bartomeu Rosselló-Pòrcel, muerto a los veinticuatro años, de cuya obra se considera deudor:

«Era un amigo fraterno de la universidad, que dejó una obra muy breve pero de una belleza maravillosa. Son cincuenta poemas, de los que al menos treinta son magistrales, antológicos» *(A fondo)*.

A pesar de la singularidad de su obra, Salvador Espriu la sentía muy vinculada a la de toda una generación, «la del 36, la de aquellos que contaban entre veinte y veintiséis años al estallar la Guerra Civil española, cuando yo estaba en plena iniciación de mi carrera literaria, y a la que pertenecen también Joan Teixidor, Pere

Calders, Joan Vinyoli, Josep Janés, Jaume Vicens Vives, Ignasi Agustí, marcados por la contienda».

Son escritores que conciben su papel como parte de una larga fila india de hormigas, cada una con su carga literaria a cuestas, siguiendo imperturbables su camino hacia ese hormiguero o gran depósito universal donde cada una va a depositar su granito de arena, cada una guiando el paso de la que viene detrás.

Lo que hace que hoy podamos hablar de generaciones literarias tan ricas como la del 36, que hereda mucho de la del 98 y antecede a la no menos productiva de los años cincuenta en España, de la que se reconocen poetas como Ángel González, Claudio Rodríguez y un puñado de novelistas que han dejado obras tan emblemáticas como *Nuevas amistades*, de García Hortelano; *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, o *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos. Grupo con el que entroncó la llamada *gauche divine* de Barcelona, más que una generación literaria, un fenómeno social que reunía desde la «gente guapa» de la burguesía hasta arquitectos y cineastas, conocida por sus hábitos sociales, encuentros en bares de copas, juergas en el barrio chino, pero al que están vinculados escritores como José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo. Un ambiente literario y artístico con el que conectan autores del llamado *«boom* latinoamericano» de los años sesenta, como Cortázar, García Márquez o Vargas Llosa, que se encuentran en París y Barcelona.

Y aunque no hay que confundir momentos de ebullición literaria como el que se produce en torno a Carlos Barral con una escuela o grupo que se distingue por una coherencia literaria propia —nada relaciona *La ciudad y los perros* con *Nuevas amistades*, por ejemplo—, las obras que marcan un avance, las que pasan a la historia, seguramente son más colectivas de lo que hoy estamos dispuestos a reconocer.

Vicente Aranda, cree, sin embargo, que hoy damos excesiva importancia a las tertulias «porque nos ha quedado de esa época solo lo sobresaliente. La ventaja es que el tiempo se ha encargado de llevarse el resto, como la mala literatura que fue *best seller*, y solo nos ha dejado lo que tiene valor. Lo que importa es el intercambio de ideas, y no creo que este se haya perdido por completo, aunque

hoy tiene lugar en encuentros más minoritarios».

Además, la tribu no siempre tenía un papel protector, podía emplearse a fondo en excluir y destruir el prestigio de un artista cuando este caía en desgracia.

Jean-Jacques Lefrère cuenta en la biografía que ha hecho de Rimbaud cómo el célebre poeta cayó en desgracia en los medios literarios de París después de su sonado *affaire* con Verlaine. Excluido, se apartó del medio artístico para dedicarse a hacer de viajante de una casa de comercio.

«Muchos escritores de los que nada sabemos se han quedado en el arcén de la nada, en el silencio de los muertos, debido a esas sutiles formas de censura.» Armas Marcelo cree que este es un problema que existió ayer, existe hoy y existirá mañana.

No ser aceptado por la tribu podía ser tan letal como hoy no ser aceptado por el mercado. Pero los escritores siempre han estado unidos por lazos de interés común que hoy parecen seccionados por otros intereses.

El diálogo con los afines, el intercambio de ideas, vivencias, son el suelo húmedo del que vive el escritor, con lo que muchos comparan la situación actual con la supervivencia en el desierto.

Sentirse parte de un mundo artístico o literario quiere decir que tus primeros interlocutores son otros artistas, creadores con los que debates las cuestiones y temas pendientes de tu trabajo, del arte.

Perdido el interlocutor inmediato, válido, que un escritor encuentra solo en otro escritor; muerto el diálogo intercultural, todos reconocen que hoy están más solos ante el editor, solos ante el lector, solos ante el mercado, solos ante la crítica.

Solo ante la inmensa tarea de comprender un mundo cambiante.

Lo que hace al escritor de hoy más vulnerable que nunca.

La misma vida del escritor ha cambiado en el proceso. Cada vez más agobiado, se diría que ha perdido el gusto por divertirse. Se acabó aquella bohemia, las tertulias hasta la madrugada en casa del amigo, el encuentro en el café, el cabaret, con otros seres desparejados que segrega la ciudad, dotados de esa misma visión periférica que busca y necesita el escritor. Cada vez más parecido a un funcionario, en fiestas y encuentros casi siempre es el primero en irse; tiene que levantarse pronto, dice. Esclavo del mercado, todo en su vida gira hoy alrededor de su capacidad de producir, desde el

trabajo en solitario en su casa al dictado de la agente o la editorial que le reclama el manuscrito, a la actividad social, que va quedando reducida a la exigente promoción de su obra.

Cada uno atrincherado en su cuarto de escribir con la idea de que su obra es producto de una apuesta personal e intransferible.

«Desde que ser escritor puede ser un negocio, las prioridades de cada uno cambian —reconoce la misma Espido Freire—. La competencia ahora entre escritores no es estética, sino monetaria, quién vende y quién no. Y es que las diferencias entre el *best seller* y el que no vende pueden ser disparatadas. Esto no ayuda mucho a la colaboración sincera entre escritores, que no son más que seres humanos a menudo tanto o más bichos que los demás. Lo que hace que los escritores de hoy seamos más individualistas y entre nosotros se haya diluido mucho la idea de grupo.»

Desprovisto el compartir, solo queda la competición, de forma que hasta las amistades entre escritores se parecen cada vez más a las relaciones que mantienen los diplomáticos de países enemigos en la ONU, que se saludan cortésmente mientras se vigilan de reojo.

Las amistades peligrosas

La historia de la literatura está tan llena de lugares de encuentro, viajes, amigos, amantes, que es difícil separarla de ese entorno del que se nutre y vive el escritor.

De la admiración, intereses compartidos, han surgido amistades, intercambios de ideas que han enriquecido para siempre el mundo de la creación.

Incluso entre los que más han presumido de ser lobos esteparios encontramos largas amistades literarias, como la que se estableció entre Faulkner y Dashiell Hammett; o entre Ernest Hemingway y el fotógrafo Robert Capa, quienes se conocieron en la Guerra Civil española, ambos como corresponsales.

La compilación de la correspondencia que intercambiaron escritores y creadores se encuentra en numerosos libros, como los que recogen las cartas con las que Schopenhauer y Goethe discuten sobre sus dudas filosóficas; o con las que Henry James y Robert Louis Stevenson comparten su búsqueda literaria. También el de reciente aparición *Cartas a Nelson Algren* (Lumen), con las 304

misivas que Simone de Beauvoir envió al escritor estadounidense y que retratan el mundo intelectual de la posguerra.

La correspondencia entre Vladimir Nabokov y Edmund Wilson, uno de los críticos más influyentes en su momento, recogida en las recientes biografías del primero *(Dear Bunny, Dear Volodia* y *Vladimir Nabokov. The American years)*, nos permite conocer una de las amistades más largas, más provechosas intelectualmente y que terminaron de forma más abrupta por culpa de la rivalidad.

Cuenta Ignacio Vidal-Folch en un artículo que dedica al tema en *Babelia* (22-XII-2001) cómo Wilson le daba al novelista consejos prácticos para que se abriera camino en el mundo editorial estadounidense, le ofrecía las páginas de las revistas donde él tenía influencia, le recomendaba a los mejores agentes, editores y directores de revistas literarias y hasta le sugería cuánto dinero debía reclamar en pago a sus artículos. Wilson le descubriría también a Dickens y Jane Austen. Al tiempo que Nabokov asesora a Wilson y le ayuda a leer a los autores rusos en la lengua original, que el crítico se había propuesto aprender. Toda su correspondencia gira en torno al debate literario, el lenguaje, el valor de los diferentes escritores, la función de la crítica, la enseñanza de la literatura. Hasta que un día Wilson, quien siempre había evitado hacer críticas de las novelas de su amigo, las cuales le gustaban muy poco, hace una crítica demoledora de la traducción que Nabokov había hecho de la novela de Pushkin *Eugene Onegin*.

Nabokov se sintió traicionado y replicó a la crítica de Wilson en la misma revista, iniciándose una serie de réplicas y contrarréplicas que pusieron fin a su amistad y a una larga correspondencia de veinticuatro años.

En *Strong opinions*, obra con la que Nabokov se apresura a replicar al libro que publica Wilson con sus experiencias literarias *(Upstate: Records and recollections of Northern New York)*, puede leerse:

«Lo que me sorprende no es el aplomo de Wilson, sino el hecho de que en el diario que llevaba mientras estaba en mi casa se pinta a sí mismo rumiando ideas y sentimientos tan fatuos y rencorosos que si los hubiera manifestado en voz alta me hubiera obligado a exigirle que se marchara inmediatamente».

No menos rencorosa y destructiva sería la amistad entre

Hemingway y Scott Fitzgerald, según revela el biógrafo de ambos, Scott Donaldson, en un libro de reciente aparición en Estados Unidos *(Hemingway contra Fitzgerald: auge y decadencia de una amistad literaria)*. En él se cuenta cómo los dos autores, tras conocerse en abril de 1925 en un bar de París, establecen una relación sadomasoquista en la que «a Hemingway le gustaba tanto hacer daño como a Scott Fitzgerald sufrir. Su amistad se basaba en una mutua necesidad de destrucción». En las cartas de Hemingway hay una constante exhibición de masculinidad ante su amigo, al que ridiculiza con calificativos de «mariquita», «bonito», «cobarde» o «mariposo».

Igual de despiadada y crítica con sus contemporáneos se muestra Simone de Beauvoir en las cartas que escribe a su amante estadounidense.

De su eterno amante y amigo Jean Paul Sartre escribe: «Es cálido y animado en toda circunstancia, pero no en la cama». «El año pasado me acosté una noche con Arthur Koestler, fue bastante raro... es muy presumido... y se toma tan en serio que es espantoso», escribe en otra carta. Entre otros muchos que merecen sus invectivas se encuentran también Truman Capote, al que califica de «sujeto ridículo»; Giacometti, de «sucio», o André Gide, de «mariquita».

No menos virulentas son hoy las fobias entre escritores. En la presentación de su libro *La novia de Matisse*, Manuel Vicent dijo que no hay medio artístico que provoque «un odio tan gallináceo» como el que provoca el odio literario. «El mundo literario no tiene nada de fascinante, no hay nada más siniestro que una reunión de escritores; razón por la cual debieran estar prohibidas por la Constitución», ironiza Vicent.

Clara Sánchez ilustra con humor la rivalidad entre escritores en una columna en *El País* (14-VIII-2001):

«Cuando alguien, que no es de la familia, se muere, sobre todo si es un escritor, intento compungirme tanto como los demás, ponerme a la altura de su pena, y entonces pienso en lo que le mimaron los críticos en vida y en la cantidad de páginas que le dedicaron los suplementos culturales, y, de rabia, se me contraen los músculos faciales hasta conseguir una auténtica mueca de dolor.

La misma que he observado en rostros reputados de muy sensibles por exhibirla permanentemente».

No es raro encontrarnos con escritores admirados que mueren solos y abandonados, como Scott Fitzgerald, a cuyo entierro no fue ninguno de sus antiguos amigos.

Pocas veces se reconoce, y muchas menos se habla de ella, siendo uno de los temas tabú en las conversaciones entre escritores, pero la envidia seguramente empobrece más la creación y destruye más amistades literarias que cualquier otra causa.

Virginia Woolf reconoce en su diario (28-XI-1928) el sentimiento de envidia que le produce la publicación de un nuevo libro por parte de un amigo:

«Uno de mis vicios más viles son los celos ante la fama de otros escritores. Pero aunque me procura una secreta satisfacción saber que el libro de Lytton es malo, también me produce depresión... el placer que siento es muy mezquino... comparado con el verdadero, profundo y gran placer... que debería poder extraer de su libro, si este fuera una obra maestra».

La amistad va muy unida a la emulación de lo que admiras en el otro, y la admiración casi siempre tiene como contrapartida la envidia.

«Con cada libro pierdo unos cuantos amigos. No pueden soportar tu éxito. Cambias de estatus y para ellos es como si te alejaras de su mundo», me decía Clara Obligado un día en que hablaba con ella sobre la difícil amistad entre escritores.

El éxito lo contamina todo.

Las relaciones personales empiezan a cambiar; los que se acercan al personaje de éxito lo hacen más llevados por su brillo que por sus cualidades humanas. Los amigos empiezan a ser sustituidos por admiradores, con lo que las relaciones se polarizan entre los admiradores y los enemigos. Toda crítica tiende a vivirse como un ataque del envidioso, incluso cuando viene de un amigo, viéndose como fruto de su mezquindad. Pero los admiradores solo duran el tiempo de tu éxito. Así, estás más solo que nunca cuando más lo necesitas, tanto ante el éxito como ante el fracaso.

EL EDITOR CON CALCULADORA EN MANO

«No me gusta publicar cada libro en un lugar distinto. Yo soy de los que todavía creen que cada autor tiene su editor. El editor se tiene que preocupar hasta por la salud del escritor», sostiene Armas Marcelo, quien se queja de la pérdida de figuras como la de Carlos Barral, a quien tiene por amigo y maestro además de uno de sus primeros editores.

Nada contribuye tanto a la soledad del escritor como la llamada «muerte del editor».

El editor no ha muerto; por el contrario, su poder de decisión como ejecutivo de grandes multinacionales es hoy mayor que nunca. Pero sí tiende a desaparecer aquella figura paterna que apostaba por la obra de un escritor más allá de sus ventas inmediatas, capaz de seguir y orientar pacientemente la obra del autor recién incorporado a la llamada «cuadra» de la editorial. El perfil del nuevo editor se parece más al de un hombre de negocios, presionado para rendir cuentas ante el consejo de administración de una multinacional.

«Quedan cada vez menos editores al viejo estilo. Muchos editores de hoy tanto podrían dedicarse a vender fregonas como chorizos, otros llegan sin más experiencia que haber trabajado en el departamento de prensa, más pegados a los intereses mediáticos que literarios. Muerto el editor como gurú literario, ¿qué queda?», se pregunta Armas Marcelo; para él mismo dar la respuesta: «Pues los periódicos, los poderes mediáticos, con capacidad de influir sociológicamente, convertir un fenómeno literario en editorial y luego sociológico; con capacidad también para influir en las tribunas y medios universitarios que te invitan o no a ir a hablar».

También Rosa Regàs considera que el vacío dejado por editores al viejo estilo ha sido llenado por los grandes grupos mediáticos:

«Es muy evidente la forma en la que los periódicos tratan los libros según pertenezcan o no a una editorial de su grupo o de la competencia. Supongo que es inevitable que cada grupo defienda a los suyos, pero cuando se hace de forma tan exagerada me da risa».

Pasados a un segundo plano las exigencias y criterios literarios, se diría que la principal función de los editores es descubrir y fabricar estrellas de la nada. Así lo ve Ana María Matute:

«Aunque yo he sido una autora privilegiada desde muy joven,

por el favor de la crítica y los lectores, creo que lo que se está haciendo con los jóvenes autores de ahora no les ayuda mucho a convertirse en escritores. Se favorece a chavales con grandes adelantos monetarios, se les ensalza, y luego se les hunde cuando ya están quemados. Que el escritor de ahora esté obligado a escribir tantos libros al año para poder permanecer en el mercado, me parece terrible».

Los editores de hoy no dudan en dejar caer y despedir al favorito en cuanto las ventas no responden. Es una queja que he escuchado en más de un escritor que fue mimado en otro tiempo por editoriales que presumen de anteponer sus apuestas literarias al dictado implacable del mercado.

Muchas editoriales, atrapadas en la vorágine de las fusiones y la publicación compulsiva de nuevos títulos, ni siquiera se detienen ante la guillotina o la quema de *stocks* de libros no vendidos, contraviniendo la vieja idea de que el valor de un sello editorial se sustenta sobre sus fondos literarios.

Un panorama capaz de desmotivar a los escritores con más experiencia.

Cuando uno de los asistentes a la conferencia que dio Carme Riera en la Universidad Menéndez Pelayo en junio de 2001 le preguntó cómo veía el panorama editorial, la veterana escritora catalana contestó:

«Me parece tan poco atractivo y mercantilista que, como no puedo dejar de escribir, puesto que para mí es una necesidad, quizá en el futuro me plantearé dejar de publicar».

Poco después, la misma autora decía en un artículo en *El Periódico de Catalunya* (23-VII-2001):

«¿Acaso me necesitan los lectores? Pienso que no; en todo caso, soy yo quien los necesita a ellos, quien sale en su busca con cada nuevo libro, para tratar de establecer una comunicación en la que se justifica el interés por publicar, intentando entablar un diálogo entre mis páginas y sus ojos... En las actuales circunstancias, sin embargo, el encuentro entre un libro y su posible público resulta cada vez más difícil. El tiempo para coincidir escasea. Los libros... nacen con fecha de caducidad incorporada. Una fecha de caducidad que va de los quince a los veinte días de permanencia en las

librerías. Una duración algo mayor que la de las salchichas o el pollo envasado sin congelar... Todo eso ocurre, dicen, por imperativos del mercado, porque es imprescindible seguir produciendo para que las novedades editoriales se sucedan imparables, aunque apenas nadie se entere y, en consecuencia, tampoco puedan ser leídas. En proporción al volumen de publicaciones, son pocos los títulos que van acompañados de campañas publicitarias, otra necesidad actual para darlos a conocer, y escasos los que merecen la atención de los críticos de los suplementos culturales de los periódicos, también agobiados por la falta de espacio y los problemas de tiempo para poder echar siquiera una ojeada a tanta novedad».

«De manera que estoy segura de que por pura ignorancia, por desconocimiento, nos dejamos perder libros importantes y en cambio compramos o por lo menos estamos perfectamente enterados de la existencia de otros deleznables o simplemente prescindibles, firmados, que no escritos, por tal o cual famoso.» Carme Riera concluía su artículo llamando la atención sobre la necesidad de tratar la cultura como «materia sensible» y no por «los mismos criterios de mercado» con los que se comercializa «una lata de sardinas».

Quim Monzó se sumaba al mismo punto de vista en su entrevista con Vila-Matas:

«A mí me parece que el mundo editorial a veces va por un lado y la literatura va por otro. A veces coinciden, sí. A veces, no. Un ejemplo de que a veces no coinciden: desde que apareció Internet he buceado por librerías virtuales y he encontrado cierta cantidad de escritores fascinantes que no han sido traducidos nunca en España, y son la mar de buenos». Y ponía como ejemplo a Charles Baxter: «Te preguntas: ¿cómo es posible que nadie los edite aquí? Eso demuestra que la demanda del mundo editorial y la literatura no acaban de encajar. No sé si lo del círculo diabólico (del mercado) va por ahí».

Ya lo decía Carlos Barral antes de morir a finales de los ochenta, cuando se veía venir encima el mercantilismo global:

«Los editores que antes iban con un libro en la mano, ahora van con una calculadora».

Una nueva generación de editores jóvenes y arriesgados está, sin

embargo, tratando de venir a ocupar el puesto dejado por los contables, se dice en el reportaje «Fuera del sistema» publicado por *El Cultural* del diario *El Mundo* (17-X-2002). «Los auténticos editores literarios están en las editoriales pequeñas, y eso lo notan los autores. En los editores marginales se halla el relevo de los grandes grupos. Tienen menos difusión, pero más libertad», dice Javier Sebastián, uno de los jóvenes poetas publicados por DVD, una pequeña editorial que en pocos años ha conseguido hacerse un hueco en el campo de la poesía. Según Kepa Murua, de la editorial vasca Bassarai, se distinguen en que apuestan por los autores pensando en «el largo plazo», mientras que «los grandes grupos buscan resultados inmediatos, y eso no tiene nada que ver con la literatura». En la misma línea de rescatar los criterios por los que se han regido los editores literarios de prestigio de otros tiempos está Valeria Bergalli, quien en el mismo reportaje resume así los propósitos de la editorial Minúscula: «Tener un catálogo coherente. Cada libro que editas debe ser como el capítulo de un gran libro».

UN PREMIO ANUNCIADO

Muerto el editor gurú, siempre quedan los flamantes jurados de los premios como dictado y guía de lo que debe tenerse por relevante en literatura.

Pero ¿queda algún premio limpio?

Espido Freire quiere creer que sí. Está convencida de lo «merecido» y lo «limpio» que fue su Planeta. Igual que lo está Rosa Regàs, ganadora del mismo galardón años después. O Vila-Matas, cuando dice que el Rómulo Gallegos latinoamericano, del que fue merecedor, es limpio.

Pero es posible que todos queramos creer que el que nos dan a nosotros es limpio. Porque no hay nada que reciba tantas críticas hoy como la política de premios. Así, el mismo Vila-Matas, que afirma que en España conoce alrededor de «un veinte por ciento que no están manipulados», arremete contra otros premios que considera amañados:

«Lo increíble es que la gente se presente a premios como el Planeta para hacer de comparsa».

Igual de crítico se muestra Armas Marcelo:

«Uno gana el Planeta y ya se cree la hostia porque le va a leer todo el mundo. Pero eso es nomás “Operación Éxito”. Eso no es el triunfo de un escritor. No gana el Planeta: se lo han dado. En combinación con su agente, con quien sea. Me cabrea la política de premios que se pasan la vida fabricando escritores y novelas de donde no los hay, no solo porque rebajan los criterios de exigencia hasta niveles escandalosos, sino porque quitan el lugar a otros escritores. El mismo año en que gana el Planeta Fulanita, a lo mejor hay un autor desconocido en Almería que ha escrito una novela excelente, pero que no va a tener ninguna oportunidad de existir o hacerse un lugar, porque el espacio de los suplementos culturales está copado por los que han ganado este o aquel premio».

Pero según el escritor y director del programa televisivo *Los libros*, el Planeta no es una excepción:

«Casi todos los premios son un cambalache, y cada día más. Todo el mundo lo sabe. Obedecen a criterios que nada tienen que ver con la literatura».

Además, no hay que culpar de ello solo a las editoriales, dice Armas Marcelo:

«Muchos escritores que dicen no querer este tipo de premios, a la hora de la verdad son los primeros interesados. Los escritores, en la mayoría de los casos, son muy venales; no solo aquellos que vienen de la miseria, sino incluso los que tienen dinero, pero que vienen de la miseria moral en muchos casos».

Por si las dudas, Ana María Matute dice que desde hace mucho tiempo descarta presentarse a ese tipo de premios:

«Hay dos clases de premios: los comerciales, a los que te presentas tú y que sirven para promocionarte; y los honoríficos, a los que te presentan y suelen señalar el reconocimiento a toda una carrera. Cuando yo era joven, premios como el Nadal, en el que quedé finalista con una de mis primeras novelas, me ayudaron mucho. Pero después ya nunca más me he presentado ni se me ocurriría presentarme a premios así, porque los premios comerciales solo deben servir para dar a conocer a alguien que empieza».

Pero tampoco los premios honoríficos —de los que hoy es merecida beneficiaria Ana María Matute— se guían siempre por criterios estrictos de calidad y buen hacer literario.

«Vamos a menos» es el título del artículo de Juan Goytisolo publicado el 10 de enero de 2001 en *El País* que cayó como una bomba en medios literarios.

El autor se pregunta con qué criterios se ha otorgado el premio Cervantes a alguien como José García Nieto —de quien destaca su servilismo ante el poder y fervoroso agradecimiento a todos aquellos que «se han trabajado» su premio— en lugar de a un autor con una trayectoria literaria universalmente reconocida como la del poeta José Ángel Valente, el otro aspirante. El mismo Goytisolo da la respuesta:

«La decisión del jurado del premio Cervantes prueba de modo concluyente... el triunfo del amiguismo pringoso y tribal, la existencia de fratrías, compinches y alhóndigas, la apoteosis grotesca del esperpento. Sí, *Spain is different*, y lo es sin remedio».

Es tal «la putrefacción de la vida literaria española», «la ignorancia, la desfachatez y venalidad reinantes», «la ausencia casi general de criterios de valor» que, según Juan Goytisolo, «se ha impuesto el todo vale».

«En corto, la cultura ha sido sustituida por su simulacro mediático, y nadie o muy pocos elevan la voz contra ese estado de cosas. La resignación y el conformismo con los poderes fácticos reinan en el campo literario como en los felices tiempos del franquismo.»

«Mas lo ocurrido con el cervantes —empleemos la minúscula para evitar el ultraje a la memoria de nuestro primer escritor— no puede considerarse con todo un hecho aislado: se inscribe en un cuadro genérico de premios, recompensas, medallas, galardones, ditirambos y propaganda desaforada destinados a transformar en obras de arte unos partos de mediocridad escasamente áurea cuando no atentados mortales a la inteligencia y buen gusto. La distinción fundamental entre el texto literario y el producto editorial ha sido cuidadosamente borrada», dice Goytisolo, quien atribuye buena parte de este descalabro a la discontinuidad que sufrió la cultura española durante el franquismo.

Haber quedado seccionado de lo mejor de su producción intelectual y artística durante cuarenta años ha hecho de España un país de «cultura escasa y superficial», según Juan Goytisolo. Una «España de nuevos ricos», en la que avanza «la desertificación ética

y literaria», y reina un «clima triunfalista y deletéreo de sometimiento a lo inane, pero mediático». Lo que es causa de que hoy «asistamos a la reproducción clónica de premios y obras premiadas, en los que el contenido del libro viene determinado de antemano por estrategias e imperativos de su promoción. Una buena promoción suple con creces la baratija impresa y atenúa el hedor de lo manido y rancio con un buen empaquetado de regalo de Nina Ricci o Dior. Todo ello no sería posible sin la complicidad activa o pasiva de las páginas culturales de los grandes periódicos, dependientes, como nadie ignora, de intereses políticos o empresariales más o menos confesables».

Como vemos, Juan Goytisolo no deja títere con cabeza.

«Todos tienen la culpa, participan de ello —me diría con palabras parecidas Almudena Grandes—. Tienen culpa los medios de comunicación, que se dejan llevar por el *glamour* del escritor en vez de por el texto que ha escrito; culpa los suplementos culturales de los periódicos que dedican todo su espacio y grandes historias a los premios y no dejan pasar todo lo que no tenga visos comerciales; culpa los agentes que convencen a los escritores para que escriban deprisa porque les han prometido el premio tal o cual y un contrato de tres años; y culpa los escritores, porque si no hay toros no hay corrida, y si no hay escritores no hay mercado editorial.»

No es un mal exclusivo de nuestro país. Es difícil encontrar premios capaces de hacer justicia. Ni siquiera el prestigioso Nobel es totalmente ajeno a las conveniencias políticas de promocionar a tal o cual autor según su procedencia o nacionalidad, ni libre de las presiones de los grupos que presentan a sus candidatos. Conscientes del tirón mundial en las ventas que significa un premio así, cada vez es más fuerte la pugna entre los grupos de presión de los diferentes países y grupos editoriales.

Todos asistimos a la polémica que causó la propuesta del cuestionado Camilo José Cela, existiendo otros autores en lengua española que gozaban de mayor consenso o aprecio.

Hay escritores reconocidos por la crítica, con una obra extensa, variada, profunda, como la de Francisco Ayala, propuestos una y otra vez, que siempre se quedan a las puertas del Nobel, porque no han recibido el empuje suficiente de sus coetáneos. «Me han

propuesto y lo agradezco, pero un escritor no se hace con premios y homenajes, sino con su propia obra. Y esta, aun sin premios, sin ninguna mención, en la oscuridad completa, es la misma siempre», decía el nonagenario autor ante los estudiantes y periodistas reunidos en el curso de verano de la Universidad Menéndez Pelayo en agosto de 2001.

Borges decía con humor que «hace tantos años que me nominan para el Nobel que es como si lo hubiera recibido ya» *(A fondo*, TVE, 1976).

Sin embargo, el tirón de ventas que significan este y otros premios no es hoy superado por ningún otro medio de promoción. Lo que hace que cada vez más escritores, incluso consagrados, con una carrera hecha y con una imagen pública y mediática consolidada, reconozcan las dificultades de vivir al margen de los premios y de la promoción que va asociada a ellos.

Cuando le pregunté a Juan José Millás qué podía aportar un premio como el Primavera de Espasa a un autor con más de seis novelas publicadas y que estaba ya todos los días en el escaparate mediático como columnista del diario más influyente, *El País*, me contestó:

«Estamos en un momento en el que las obras duran muy poco en las mesas de novedades. Y un premio así es la garantía de que mi obra recibirá un tratamiento de promoción muy especial que garantiza que llegará a mucha más gente que en una edición normal. Cuando empecé era muy difícil publicar, pero tenías la certeza de que con ello tu obra iba a llegar a sus lectores potenciales. Ahora es al revés. Es muy fácil publicar, pero puede ser que no se entere nadie. Yo creo que es más frustrante publicar y al cabo de tres meses tener la impresión de que no se ha enterado ni tu padre de que has escrito un libro. La ley del mercado ha entrado de forma tan brutal en el mundo de los libros que se produce un efecto de rotación muy perverso. Si a la semana tu libro no se ha abierto camino, se va a la trastienda».

LA FAMA Y LAS LEYES DEL MERCADO

Solo en España se publican 67.000 libros al año, la mayoría de

los cuales ni siquiera llega nunca a la mesa de novedades de las librerías ni son objeto de una reseña en prensa. En estas condiciones, no es de extrañar que cada libro y su promoción nos llegue como un grito de alguien empeñado en llamar la atención a toda costa.

El desparpajo con el que Lucía Etxebarria dice lo que otros piensan pero se callan, como que ella escribe «para vender», refleja el giro que han experimentado muchos escritores.

Parece que ya nadie sabe cómo ser escritor sin vender. Vender es sobrevivir.

«Dejar una obra», el objetivo por el que el escritor de hace un siglo asumía el hambre y la incomprensión de la crítica, se diría que ha sido sustituido por el de «hacerse una carrera», un término funcionarial que remite más a situarse convenientemente en los puestos de ventas que a la dura tarea de arriesgarse artísticamente.

«Hacerse una carrera» —o dicho más directamente: «hacerse con un hueco en el mercado»— expresa la aspiración a la seguridad y continuidad en uno de los oficios que se han vuelto más inestables.

Es tan difícil comprender por qué uno tiene éxito como por qué no lo tiene.

Incluso en obras que han tenido un gran impacto casi siempre ha llegado por sorpresa a sus autores o editores.

Cien años de soledad, cuyo manuscrito fue rechazado por Carlos Barral, ilustra lo imprevisible que es el éxito incluso para los editores con más experiencia. Se han contado en muchas ocasiones las vicisitudes por las que pasó su autor para poder publicar el libro más famoso de la historia de la literatura latinoamericana. Para enviar el manuscrito a Editorial Sudamericana, el editor en Buenos Aires que se había comprometido a publicarlo, el matrimonio García Márquez tuvo que empeñar y vender varios objetos domésticos para poder pagar los gastos de correo. Pero la novela entusiasmó hasta tal punto a sus editores que decidieron hacer una tirada de ocho mil ejemplares, lo que asustó a García Márquez, quien no había vendido más de mil ejemplares de sus libros anteriores. En pocas semanas no quedaba un ejemplar. En tres años y medio se habían vendido casi quinientos mil, batiendo todos los récords de venta de la literatura castellana, un entusiasmo que se contagió a los anteriores libros del escritor. En pocos meses había

firmado dieciocho contratos de traducción. Al tiempo que se sucedían los galardones en Europa, en Estados Unidos era seleccionado entre los diez mejores libros de 1970. Un fenómeno sin precedentes en Latinoamérica y no igualado por otros escritores de éxito como Neruda o Borges.

Otras veces un buen escritor se pone de moda porque ha ganado el Nobel, como José Saramago o Gao Xingjian —hasta ese momento prácticamente un desconocido—, y entonces coinciden fama, ventas y prestigio. Pero lo más frecuente es que cada cosa vaya por su lado.

Como señala Janet Burroway, «la fama tiene poca consideración por la justicia artística. Unos pocos son adulados mereciéndolo a su tiempo, otros tienen prestigio pero no logran vivir de su trabajo, otros se hacen ricos pero son despreciados... Lo más frecuente es que tengan prestigio los superficiales y que los brillantes pasen desapercibidos... Echamos la culpa a la sociedad en la que vivimos, pero esta es la única que tenemos... En cualquier caso, todos se quejan de lo mismo, sean buenos o malos. Los escritores siempre se han vuelto locos por la fama, no es algo nuevo» *(Letters to a Fiction Writer)*.

El mercado no es enemigo de la calidad, pero la calidad se enfrenta a la competencia desleal de productos cuyo principal mérito es haber sido escritos por alguien popular, ya sea porque sale por televisión o en las revistas del corazón, con una fama ajena a sus méritos literarios.

«Escritores populares —y en especial novelistas— han existido siempre. Si a veces da la impresión de que nos encontramos ante un fenómeno nuevo es solo porque ese tipo de escritores suele ser olvidado con rapidez. ¿Cuántos *best sellers* de los años sesenta siguen siéndolo hoy día? Lo que sí es cierto, en cambio, es que la máquina editorial y mediática ha mejorado mucho desde entonces. Se busca el perfil, como suele decirse, y una vez hallado, se organiza el lanzamiento...», escribe otro de los hermanos Goytisolo, Luis, en un artículo que lleva por título «La figura del escritor» *(El País*, 12-VI-2001).

«Este tipo de operaciones se han visto favorecidas por la idea posmoderna... de que escribir una buena novela es cosa que puede

hacer cualquiera. O de que una mala novela también tiene su interés. Lo importante, eso sí, es que el autor o autora, reales o teóricos, respondan al perfil...»

Según Goytisolo, «el estatus de esos autores de *best sellers*, cuyas obras se venden como nunca hasta ahora se habían vendido... es equiparable al de un actor o actriz, al de un o una cantante. Sus obras se compran —para leerlas o no— ni más ni menos que porque son famosos. Su última novela equivale a la última película de alguien o a un último *single*. Para la industria del libro, lo ideal sería que esos autores, en su vida privada, se comportaran como los famosos que protagonizan las crónicas de sociedad... Lo que hace que la industria editorial, invirtiendo el proceso, sea la primera interesada en convertir a famosos en novelistas de éxito».

«La figura pública resultante de este tipo de escritores es la del triunfador, la de alguien que ha ganado para sí la categoría de VIP escribiendo libros, como podía haberlo hecho en el terreno de la canción o de los jabones o de las agencias de viaje... Se trata de productos que son comprados por su novedad, para estar al día. Un tipo de lectura, en consecuencia, que no afecta al lector, que le resbala, que no deja huella... De ahí que la popularidad del autor de *best sellers* termine indefectiblemente por caer en picado y a ser olvidado su nombre con la misma rapidez con que se hizo popular. El caso contrario de las lecturas de calidad, que son las que mantienen la vigencia de la creación literaria propiamente dicha.»

Luis Goytisolo habla de cómo hasta la crítica termina por sucumbir a este diseño de productos premanufacturados para el mercado:

«No deja de ser curioso que hasta críticos de relieve hayan visto en *Harry Potter* un mensaje de esperanza para el futuro de la literatura. A mi entender, más bien se trata de un canto de victoria de la industria editorial ante el rotundo éxito de una campaña de promoción perfectamente calculada».

«La situación presente no es fruto de ninguna casualidad, sino consecuencia natural de la cultura de masas hoy predominante y de las necesidades del mercado. Entre un público de entre veinticinco y treinta y cinco mil lectores y un gran público en principio ilimitado, la elección preferida por la industria editorial está clara. Y ni los hábitos sociales vigentes ni la orientación cultural de las nuevas

generaciones permiten esperar cambios más propicios a este respecto.»

«El panorama que ofrece esa sociedad encauzada hacia la globalización en la que andamos metidos es de una creciente ignorancia bajo la apariencia de todo lo contrario.»

La consecuencia es una literatura cada vez más vinculada a la industria del entretenimiento: «Novelones que nada tienen que ver con la creación literaria; como las gulas que no son angulas, el caviar que no es caviar o el gran lujo de medio pelo», concluye Goytisolo.

Cuando Luis Goytisolo escribía este artículo, las mesas de novedades editoriales llevaban tiempo copadas por famosos que nunca habían tenido nada que ver con la literatura. Poniendo de relieve que las editoriales, en su afán por vender, prefieren encargar un libro a alguien conocido —por dudoso que sea el método empleado y hasta el resultado— que exponerse a premiar o publicar una buena obra de alguien desconocido.

La oportunidad de publicar con su nombre lo que ellos no eran capaces de escribir por su cuenta habría llevado a una serie de autores inéditos a plagiar y a firmar libros escritos por otros, como hace Ana Rosa Quintana con *Sabor a hiel* —una novela que no solo ha sido escrita por su cuñado, sino que además copia párrafos enteros de otras novelas—. Pero también el mismo Camilo José Cela, quien poco después es acusado de plagio por su libro *La Cruz de San Andrés*.

Acusaciones a las que pronto se suman las que vierte el periodista Tomás García Yebra en su libro de investigación *Desmontando a Cela* (Libertarias, 2002). En él se afirma que Cela construyó alrededor de su figura una auténtica fábrica de producción literaria donde trabajaban colaboradores, secretarios y «negros» que le ayudaron a escribir su obra prácticamente desde sus inicios, en los años cincuenta.

Son casos extremos de falta de escrúpulos que solo ponen en evidencia un divorcio entre fama y prestigio que viene detectándose desde hace tiempo en el mundo literario.

«No solo Ana Rosa Quintana; no será de extrañar si vemos a esos chicos de *Operación Triunfo* escribiendo un libro. El que alguien

escriba un libro solo porque es famoso o vaya a ganar dinero con ello es inevitable, tiene además derecho a hacerlo; pero es un asco, un horror. Es algo que perjudica mucho a todos, a los escritores y a los lectores, porque confunde al público», advierte Almudena Grandes.

El libro convertido en un producto desechable, un artefacto multiuso, no es ya el objeto precioso que guarda un saber que no puede encontrarse en otro lugar.

Es «el ascenso de la insignificancia» que da nombre al libro de Castoriadis, y en el que se habla de la dilapidación del patrimonio cívico y cultural por el mercado.

Mucho más en un país como el nuestro, donde, según Rosa Regàs, debería idearse con urgencia un plan para enseñar a los españoles a leer:

«La discontinuidad cultural durante los cuarenta años del franquismo ha hecho de nuestro país el más atrasado y con menos tradición lectora. Si yo fuera ministra de Cultura me retiraría tres meses solo a pensar qué se puede hacer para que los niños pequeños encuentren placer en la lectura. Un niño que no lee es como un niño atado a una silla. Tendrá sus facultades mentales tan atrofiadas como tendría las piernas si nunca hubiera andado. La lectura forma parte de esos placeres activos que requieren un pequeño esfuerzo».

Pero no toda la responsabilidad es de los grandes grupos editoriales dispuestos a explotar los gustos más banales con tal de vender, advierte el editor del Círculo de Lectores Nicanor Vélez («En el lugar de la pura anarquía», *Babelia*, 24-II-2001):

«No es solo cosa de los editores; quizá la urgencia de triunfar y enriquecerse forme parte de los deseos que comparte el grueso de la sociedad actual. Tampoco es un asunto exclusivo de los grandes grupos, a quienes se atribuye que marcan las reglas de juego, sino que contamina también a los editores independientes».

Y no falta quien echa la culpa de ese deterioro a los propios escritores. «Yo no sé cómo pueden publicar tanto si no tienen nada que contar. Es cierto que la literatura se ha banalizado, pero no la ha banalizado la industria editorial. La han banalizado los escritores», comenta el ensayista, editor y crítico Jordi Llovet en el mismo reportaje.

Tanto o más crítico se muestra Montero Glez en otro reportaje del suplemento *El Cultural* de *El Mundo* (17-X-2002). Para el joven escritor, «el mundo literario español está agusanado. La industria editorial se inventa a los autores; si reciben un original interesante de un desconocido pueden llegar a enviárselo a un consagrado para que lo plagie. A mí me ha pasado... Hoy se escribe al dictado, desde un punto de vista burgués y poco arriesgado. Se repite lo que funciona en ventas». «Sin embargo —advierte Montero Glez—, cuando eres un autor de verdad tienes la última palabra. Y si te bajas los pantalones la culpa siempre es tuya.»

Con palabras parecidas dice Almudena Grandes:

«La capacidad de corrupción del mercado editorial es directamente proporcional a la corruptibilidad de cada escritor, que es el que decide dónde quiere estar, qué quiere hacer y qué precio está dispuesto a pagar por ello. Por eso, que no me vengan luego con eso de pobrecito, es que lo han engañado».

No es raro encontrarnos con escritores de otra época que dejaron de escribir cuando estaban en el cenit de su carrera, como Rimbaud, Rulfo, Salinger o Jaime Gil de Biedma, lo que fue alabado por sus coetáneos como un acto de coherencia consigo mismos. Esto es algo hoy tan impensable como dejar de producir aspirinas o chupa-chups en el momento en que ya tienen un mercado. La explotación del reconocimiento, por mínimo que sea, logrado con el libro anterior, obliga a sacar un nuevo libro antes de que tu nombre se olvide en los medios de comunicación. Y esto hace que el escritor tienda a verse a sí mismo como una máquina que produce y produce. No puede permitirse dejar de escribir. Hay que seguir pedaleando si no quiere caerse de la bicicleta, dar al traste con toda una «carrera».

El caso es que nunca hasta ahora la fama había tenido tan mala fama. Por lo que a veces, como señala Luis Goytisolo en su artículo, «ser ensalzado por lo mucho que se vende» puede convertirse «poco menos que en una ofensa»:

«No debe causar extrañeza, por lo tanto, que... más de un autor de *best sellers* se sienta incómodo cuando se le felicite por serlo. Tal será el caso, por ejemplo, de aquel escritor que hubiera deseado ser reconocido por su calidad literaria y, aunque el éxito de ventas tenga sus compensaciones, la sospecha de que vender por docenas

adocena supone para él un íntimo fracaso. Conozco a más de uno que, de estar en su mano el trueque, cambiaría el gran público que tiene por el que le gustaría tener, sin duda mucho más reducido, pero formado por verdaderos lectores».

Si renuncias al riesgo, a la experimentación para dar gusto al gran público, eres escritor muerto. Pero si no vendes, igualmente puedes acabar a la intemperie. Conjugar fama, ventas y calidad es una meta cada vez más inalcanzable para el artista. Lo que puede llevar a muchos escritores a sufrir verdaderas crisis de identidad, ya sea porque su prestigio y la buena crítica de la que son objeto no se refleja en las ventas o, por el contrario, porque su fama antecede o excede al prestigio que esperaban obtener por su obra.

«La tele fue para mí como una maldición», dice Ángeles Caso en una entrevista en *El Semanal* (21-I-2001). Quienes la conocimos en su época de TVE sabemos cuántas ofertas rechazó para presentar programas de televisión, empeñada en borrar su imagen de cara bonita o busto parlante y adquirir otra que la hiciera más creíble como escritora. Un reconocimiento que, a pesar de los importantes y millonarios premios que ha obtenido, nunca ha conseguido plenamente por parte de la crítica.

Rosa Montero, otra escritora que llegó a la novela tras haber conquistado una merecida fama como periodista, me contaba en la entrevista que le hice para *Dunia* el alto precio que había tenido que pagar por ella:

«Durante mucho tiempo he tenido la sensación de que me lo han estado haciendo pagar. Creo que mi éxito muy temprano fastidió a mucha gente. Me he sentido receptora de muy mala baba. Sobre todo en lo que es el *establishment* intelectual. Hasta hace poquísimo jamás aparecí en ningún acto o reseña de la cultura oficial».

Ser una «periodista famosa además de feminista militante», según Rosa Montero, fue determinante para que «se me clasificara en un lugar. Romper este estereotipo me ha costado muchos años de estar escribiendo y mostrando un rigor literario».

Por poderoso que sea el dios mercado, no hay nada a lo que aspire más un escritor que al reconocimiento de aquellos con poder para juzgar y santificar sobre calidad literaria.

«Todo autor sueña con el reconocimiento. Lo que significa tener al menos una novela a la que todo el mundo literario le tributa

reconocimiento, y desde ahí se transmite a los lectores —reducidos o no—, así como a esas cátedras de culto que están en la universidad, tengan o no razón en su valoración, lo que hace que esa novela termine traducida a diez lenguas. El reconocimiento significa también toda una serie de galardones que muchos dicen no querer, pero que luego son los primeros en ansiar y buscar», sostiene Armas Marcelo.

El reconocimiento que recibe un escritor de su público tanto como de los medios académicos e intelectuales no es ajeno, sin embargo, a la opinión que se hacen de él como persona y ciudadano. Por ello, su posicionamiento ante las cuestiones de su tiempo, sea arte o política, cuenta a veces tanto como su coherencia estética.

EL AUTOR EN BUSCA DE SU PÚBLICO

«La ilusión es creer que el mercado ha creado lectores nuevos. Pero ¿qué es un *best seller*? Es el libro que lee el que no lee. Recuerdo a Ignacio Aldecoa, a quien, hace treinta años, ya le oí decír lo mismo: "En este país hay tres mil lectores de literatura y no te empeñes en conseguir más". Pues no creo que hoy haya muchos más», sentencia Álvaro del Amo.

Cada libro se publica con la esperanza de que alguien lo lea, lo entienda; de crear fidelidad, y sumar al lector, ya conquistado por obras anteriores, lectores nuevos.

Pero lo que constatan muchos escritores es que el mercado no aumenta tanto los lectores de literatura propiamente dicha como de «novedades editoriales», de «productos de consumo», en los que cuenta más la fama del autor o el entretenimiento que sus aportaciones artísticas. Está visto que es más fácil crear compradores de libros que verdaderos lectores de literatura, entendiendo por lectores a aquellos dispuestos a emprender el viaje espiritual y mental al que invita toda obra literaria.

Y ya pronto, gracias a Internet, será casi más fácil crear escritores que lectores.

Uno de los efectos de Internet ha sido introducir la novela interactiva, aquella por la que un autor invita a los lectores a inventar cómo continua la historia, creando la ilusión en estos de

que todos pueden ser escritores. Una ilusión que se fomenta desde los cada vez más numerosos talleres literarios, así como revistas y suplementos culturales que convocan concursos y ofrecen a los lectores la posibilidad de publicar sus relatos.

¿Qué sucede con los contenidos cuando la novela se ve obligada a popularizarse, desviarse de su rumbo de experimentación literaria para alcanzar a un número cada vez mayor de lectores, e incluso salir del taller del escritor para invitar al lector a participar en la escritura?, ¿no corremos el riesgo de terminar llamando literatura a lo que no es sino una historia vacía de contenido literario, un producto de consumo destinado simplemente a la evasión, a lo más un juego?

¿Es posible una verdadera literatura de masas? La alfabetización nos ha hecho creer durante muchas décadas que iba unida a la democratización de la cultura, igual que la venta de libros a la conquista de lectores para la literatura. Ahora descubrimos que la ecuación no es tan simple.

Un siglo atrás, ser ignorante significaba carecer de conocimientos sobre el mundo más allá del entorno inmediato. Y cultivado significaba acceder a información y conocimientos proporcionados principalmente por la lectura de periódicos y libros, lo que era cosa solo de minorías.

Los medios de comunicación fomentan la ilusión en las mayorías de que están informadas, al tiempo que los libros alientan la idea en los que saben leer de que participan de la cultura. No importa qué tipo de información reciban o el contenido del libro. Todo ello obliga a una redefinición de la literatura tanto como de la cultura.

Lo que vuelve a poner sobre el tapete la cuestión de si la cultura es una cosa de élites —planteada hace más de un siglo por T. S. Elliot en *Notas para una definición de la cultura*—, que parecía superada por la extensión de la alfabetización y la información a la mayoría de la población.

Un nuevo concepto viene hoy a sustituir a la «cantidad» de información y libros que uno es capaz de comprar o leer como definición de cultura: la actitud personal del que lee.

«Cortázar decía que había lectores macho y lectores hembra. El lector hembra traga mucho y el lector macho no traga. Es algo que no coincide siempre con ser mujer u hombre, sino con una actitud

crítica ante lo que recibes. Y ahora tenemos mucho lector y espectador hembra. Se nota en que tienen más clientela los libros y los programas con contenidos emocionales que intelectuales o de reflexión. Se busca el impacto a través del sentimiento más que de la reflexión», me decía Vicente Verdú en una larga entrevista que mantenía con él un par de años antes de escribir este libro. Un comentario provocador que ilustra cómo ser cultivado hoy está más relacionado con la capacidad de discernir y la gimnasia mental que con atiborrarse de lecturas e información.

La televisión ha creado un lector comodón, acostumbrado a no hacer esfuerzos, a recibir mensajes rápidos de forma pasiva, sentado en el sillón de su casa, como el niño o el animalillo que espera a que le «echen» de comer. Todo parece diseñado para hacer de la mayoría «brutos» o ignorantes dispuestos a tragar como un bolo cualquier cosa de sabor fácil y edulcorado. Es ahí donde entran las novelas de entretenimiento.

La literatura siempre ha sido una propuesta de conocimiento. Este entraña esfuerzo, actividad intelectual, reflexión, cuestionamiento, análisis, selección, búsqueda, experimentación con diferentes hipótesis, duda. Algo que, por su misma naturaleza, parece estar en contradicción con la masificación.

Una división que fue anticipada ya por Alberto Moravia hace casi cuarenta años, cuando le preguntan en *Writers at work* cómo ha cambiado la función de la novela:

«La vida ha tomado dos formas en nuestros días: la masa y los intelectuales. Lo que va dirigido a la masa es todo accidente, documento; y lo que es producto para intelectuales es todo filosofía. No hay ya burguesía, término medio; solo masa e intelectuales».

Una nueva división social que, según el escritor italiano, lleva a dos tipos de novela:

«Todos creen que la función de la novela ha cambiado, pero la novela viene experimentando cambios constantes desde hace generaciones. La novela tal como la conocimos en el siglo XIX terminó con Proust y Joyce, a los que puede considerarse los últimos grandes escritores del diecinueve. Ahora parece como si estuviéramos dirigiéndonos ya sea hacia la novela de ideas o hacia la novela documento, basada en la experiencia personal, en algo que sucede; es decir, ya sea hacia la novela ensayo o hacia la que

retrata la vida tal como es, con caracteres no construidos, sin psicología» *(Writers at Work)*.

A tal lector, tal escritor.

Es entre esas dos posiciones que deberá situarse el escritor.

CÓMO SER FIEL A UN OFICIO EN CRISIS

«La diferencia entre los escritores de hoy y los de generaciones anteriores es que estos pensaban y escribían con la idea de que la literatura podía influir en la marcha del mundo y cambiarlo; mientras que los de hoy son mucho más modestos y tal vez menos ingenuos al escribir con la idea de que la literatura es solo entretenimiento», dice Vargas Llosa en la entrevista que le hace Juan José Armas Marcelo en el programa de televisión *Los libros* (7-XI-2001). Lo que no son más que palabras educadas para referirse a la pérdida de ambiciones literarias que caracteriza a muchos de los escritores de hoy.

Si el *Mahabarata*, la *Biblia*, la *Odisea* tardaron varios siglos en ser configurados, escritos, y para ello se requirieron varias generaciones de rapsodas, depositarios de una experiencia colectiva ancestral; si hasta una novela como *Ulises* de James Joyce, una versión infinitamente más modesta, le llevó a su autor más de ocho años escribirla y diecisiete concebirla ¿cómo puede decir algo significativo un escritor que se ve obligado a publicar un libro al año por imperativos del mercado?

«El mercado complica mucho el panorama literario. Pero no creo que la literatura sufra con ello. Aunque se publica con exceso, creo que las crisis de opulencia son mejores que las de miseria», sostiene Almudena Grandes.

Probablemente nuestra época de publicación excesiva, en la que las posibilidades de llegar a imprenta dependen exclusivamente de las posibilidades de venta, habrá que leerse con más atención y lentamente que épocas anteriores. Los lectores del futuro, encargados de desbrozar el grano de la paja, deberán acercarse a ella con la actitud de un arqueólogo que busca una joya enterrada en las arenas del desierto.

«A lo sumo [los buenos escritores] quedan momentáneamente confundidos en la general sopa boba; pero eso ha ocurrido siempre,

en mayor o menor grado. Es demasiado fácil y cómodo echar la culpa de todo al mercado, a los medios o a la ridículamente llamada "censura comercial"; hoy se tacha de "censura" a cualquier cosa. Pese a cuanto rodea hoy día la aparición de los libros, lo que de verdad importa en ellos está en su lectura. Y, en ella, la posible "ambición literaria" de un texto quedará siempre a salvo de todo lo demás. El escritor que crea que no es así, en el fondo carece de confianza en la literatura y, por supuesto, en lo que escribe, y confunde su actividad con la resonancia social de su actividad», sostiene Javier Marías *(Babelia*, 24-II-2001).

La verdadera literatura nunca muere. Enterrada entre la avalancha de publicaciones, sigue su curso.

«La literatura no es para ganar dinero, ni siquiera para hacerse famoso. Es un mundo inexpugnable y los que pertenecen a él continuarán en él ganen o no dinero con ello», dice también Álvaro del Amo.

Pero ¿cómo mantenerse fiel a los principios que rigen el oficio?, ¿cómo saber siquiera cuáles son hoy esos principios o criterios en tiempos en los que la misma continuidad de la novela parece amenazada?

Las dudas sobre el futuro de la literatura y la permanencia de la novela, que periódicamente vierten sobre los medios de comunicación escritores reconocidos como Eduardo Mendoza o Tom Wolfe, hacen que los más jóvenes o muchos de los que se incorporan al mercado se pregunten para qué esforzarse en un oficio tan incierto.

«Puede ser divertida, graciosa, pero la novela es un fenómeno histórico que ya ha pasado. Hoy la gente se orienta por lo que ve en la televisión», diría Francisco Ayala, en el citado curso de verano en Santander. Cuando un clásico de las letras que ha experimentado con tantos géneros y enfoques ve tan poco futuro a la novela, el género literario hoy predominante, es difícil mantener la fe en el oficio.

Hace ya más de cuarenta años Céline decía algo parecido:

«La novela está en proceso de extinción. Las novelas no pueden competir con los automóviles, películas, televisión, alcohol. Alguien que ha comido bien, que ha escapado de ir a una guerra, por la

noche echa un polvo con su mujer y se va a la cama».

Pensar que la novela ya ha cumplido su función, que ya lo ha ensayado todo en argumento, estilo y forma, es lo que más alimenta la idea de que está próximo su fin. Una idea que debe mucho a la función que atribuyen las vanguardias de principios del siglo XX al arte, y que llega hasta nosotros a través del consumo.

Marcados por dos siglos de invención científica, a la par que literaria y artística, seguimos valorando al arte en función de su capacidad de innovación obra a obra, autor a autor, desembocando finalmente en un arte que a menudo no tiene más mérito que la provocación o el de forzar la novedad de forma artificial. Es la misma característica que tienen hoy los productos de consumo, cuya promoción y argumentos de venta reposan en la novedad. Olvidando así que tanto el arte como la literatura han tenido una función más importante: configurar y poner al día constantemente la visión del mundo, reflejando los cambios, integrándolos, intuyéndolos, anticipándose a ellos, sí, pero no forzándolos.

Durante miles de años rigieron los mismos mitos, cosmogonías fundadoras como las contenidas en la *Biblia*, el *Mahabarata*, la *Ilíada*. Nadie tiró la *Biblia* cuando ya había sido leída. De igual manera que a los niños les gusta escuchar una y otra vez las mismas historias, sorprendiéndose una y otra vez con los avatares conocidos por los que pasan sus héroes, generación tras generación ha encontrado gusto en la lectura de los clásicos descubriendo nuevos significados cada vez que alguien lee y escucha las mismas historias. Cada lector contribuye a fijar una concepción del mundo y programar la conciencia colectiva. Es una función que ha heredado la novela.

Por ello, cuanto más amenazada parece la novela por los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, más necesaria parece ser, reforzando su función como hilo conductor de la historia colectiva.

Cada novela no es sino un intento de perfeccionar la historia contada por una novela o cuento anterior, aquí o en otro país, tiempo o lugar; contarla mejor, acercarla al que escucha o lee, mostrar nuevos matices y significados de una realidad cambiante que hoy engloba a todas las razas, saberes y culturas.

Prueba de ello es que la novela, lejos de perecer, ha seguido

produciendo obras maestras que en tiempos de las vanguardias y de Céline ni siquiera se intuían. El *boom* latinoamericano, sin ir más lejos, está lleno de ellas, por no hablar de emergentes literaturas como la japonesa, la angloindia.

Lo que hace decir a Ana María Matute:

«Vengo oyendo hablar del fin de la novela desde que nací. Pero creo que los novelistas que hablan del fin de la novela deberían preguntarse si no son ellos los que están acabados. Mientras haya alguien que escriba y otro que lea una novela, esta existirá».

También Rosa Regàs:

«Dicen algunos que la novela se ha acabado. Pues se habrá acabado para ellos. Probablemente asumirá nuevas formas y soportes. Pero mientras haya una persona que la quiera escribir y otra leer existirá la novela».

Un eco de lo que ya decía Faulkner cuarenta años atrás:

«Imagino que mientras haya gente que lea novelas habrá gente que las escriba, y viceversa; a menos, claro, que las revistas gráficas y cómics atrofien finalmente la capacidad del hombre para leer, y la literatura vuelva al estadio de la época de las cavernas, cuando era pictórica» *(Writers at Work)*.

Ahora bien, la novela cambia, y mantenerse fiel a su espíritu significa no anquilosarse en el pasado para asumir los nuevos retos.

ADAPTARSE A LOS NUEVOS TIEMPOS

Cada vez que se produce un cambio tecnológico, surgen voces que se preguntan qué quedará en pie del pasado.

En la era de Internet, de la revolución tecnológica, ¿tiene sentido la poesía?, le preguntaba Manuel Rico a Gonzalo Rojas en la entrevista que le hace en *Babelia* (30-XII-2000), a lo que este contesta:

«Lo tiene totalmente. Su sentido no ha sido cancelado ni se cancelará. Tendría, para ello, que abolirse la palabra; tendrían que abolirse las sílabas, de las cuales nadie sabe nada hoy día, porque se ha perdido la ritmicidad. Lo que quiero decir, en definitiva, es que la palabra no puede ser cancelada».

Antes de Internet, con la aparición de la televisión, ya fue anunciada de forma parecida la sustitución del *homo sapiens* por el

homo videns, nueva especie que sustituiría los conceptos, la palabra, por la imagen.

Lo que hace decir a Juan Cueto en un artículo en *Babelia* (24-II-2001):

«Ya está bien de esas teorías que hacen depender la suerte o la muerte del libro de una técnica, de una máquina, de un formato, de una forma. El futuro del libro depende de los "contenidos". Esa fue siempre su gran exclusiva, y el día que la pierda, entonces sí».

Y eso vale para cualesquiera de los géneros literarios que ahora tienen al libro como soporte. Al igual que la poesía, la narrativa es una función mental. Habría que extinguir, mutar esa necesidad de dotar de argumento y representarnos de forma global y coherente la realidad para prescindir de toda forma narrativa.

«Contar una historia que uno se inventa sigue siendo una novela, no importa el soporte que utilice. Por ello yo no veo mal el futuro de la novela a causa de las nuevas tecnologías, sino todo lo contrario. A mí me parece impensable leer una novela en un ordenador, pero mis nietos seguro que lo harán», afirma Rosa Regàs.

El cine demostró ya la capacidad de nuevos soportes para asumir muchas de las funciones de la novela, señala Vicente Aranda:

«Hay dos formas de hacer cine: el de los que creen que tiene técnicas narrativas propias —como es ver en imágenes lo fantástico, todo aquello que no puede mostrar la literatura—; y el de aquellos que buscan todo lo contrario: contar la vida, lo que no es más que una variante de la literatura. Si el teatro es una variante de la literatura, por qué no iba a serlo el cine. La novela está muy cerca de la película en un sentido narrativo; en las dos hay puntuación, comas, punto y aparte, y seguido, y una narración que hay que perseguir; si no la sigues no la consigues».

No solo el teatro, el cine, Internet, la sociedad del entretenimiento, se nutren y utilizan la narrativa novelesca para sus propósitos; también la novela se abre a nuevas fórmulas narrativas que procesan e incorporan los cambios tecnológicos y sociales de múltiples maneras.

«El hecho de que hoy el mismo novelista sea a menudo un dramaturgo, un cineasta o un periodista, lleva a un intercambio de

géneros y técnicas que puede crear un espacio de libertad en el interior de la novela. Creo que el viejo problema de la división de géneros literarios, como si no se pudieran comunicar entre sí, se ha terminado por su propia lógica. Por ello veo la evolución de la novela más como la concepción de un espacio literario que como una narración», observa José Saramago.

La idea de «un espacio literario como reino de la experimentación y la libertad» es la que trata de rescatar otro Nobel, el chino Gao Xingjian, como una de las funciones más antiguas de la novela:

«En chino arcaico, el concepto de "novela" se refiere a lo que tiene poca importancia, a lo que existe al margen del poder. Una novela puede incluir poemas, notas de viaje, leyendas. La novela es el mundo de la libertad, en el que todo es posible; un universo que funciona sin ninguna relación con la moral, la educación o la ética. La novela es un juego del espíritu... Lo que hace tan difícil determinar qué es».

Tenemos novelas como *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *Escuela de mandarines*, de Manuel de Espinosa; *La vida: instrucciones de uso*, de Georges Pérec, en las que la libertad con la que se subvierten las normas clásicas del relato y con que se insertan noticias de periódicos, poemas, reflexiones filosóficas, las convierte en un espacio experimental.

«Las únicas limitaciones que tiene la novela son las que se autoimpone el novelista, y cuando este sistema creado por el autor se desvanece, aparece la vida», dice Xingjian.

Pero es la misma vida la que continuamente reclama la atención del novelista obligándole a ocuparse de nuevos temas, cuanto más en tiempos de desmantelamiento general de valores, medios de vida tradicionales, señas de identidad, como los que vivimos.

«Los escritores no nos hacemos a la idea de que trabajamos en un medio dinámico, que evolucionan la sociedad, los sentimientos, el lenguaje. Contar historias se morirá con el hombre. Lo que desaparecerá o se irá modificando es el tipo de novela decimonónica que hemos conocido para dar paso a algo que se adecue mejor a la percepción humana y captación literaria de los nuevos tiempos. Los avances de la ciencia, por ejemplo,

determinarán el concepto de ser humano y, por lo tanto, de novela. La clonación replanteará los viejos problemas de identidad del otro que la literatura abordó con Frankenstein. Lo que pasa en Rumania afecta hoy a lo que pasa aquí, todo es simultáneo, lo que transforma nuestra percepción del espacio y nos hace sentir parte de un devenir colectivo... Creo que todo eso será muy productivo para la novela», sostiene Espido Freire.

No menos optimista se muestra Vila-Matas:

«La novela no solo no ha muerto, sino que evoluciona de forma atractiva. Cada vez descansa más en una sucesión de rebeliones y emancipaciones gracias a las cuales los escritores están logrando las condiciones de una literatura autónoma, pura, liberada del funcionalismo político».

El desarraigo parece una condición del hombre del siglo XXI. ¿En qué tradiciones literarias, en qué valores culturales, en qué mitología colectiva puede apoyarse, cuando la tecnología, el mestizaje y mezcla de tradiciones literarias parecen estar desprogramando los mecanismos de identificación que tenían los individuos hasta ahora?

Son retos que, según Vila-Matas, se trasladan a la novela:

«La novela se ha convertido en una función de la sociedad fragmentada, de conciencia fragmentada. Los seres humanos están tan divididos, y más subdivididos en sí mismos, reflejando el mundo, que buscan desesperadamente sin saberlo información sobre otros grupos dentro de su propio país y otros países en un intento ciego de vislumbrar la totalidad, y la novela puede ser un medio para ello».

Enrique Vila-Matas expresaba así sus expectativas al recoger en Caracas el premio de Novela Rómulo Gallegos por su obra *El viaje vertical* (Anagrama) en agosto de 2001. En su opinión, era fundamental ir «hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera».

EL ESCRITOR COMPROMETIDO

«No veo por qué un escritor no ha de ser un ciudadano; eso es

una pretensión de los estetas de comienzos de siglo como Oscar Wilde, o D'Annunzio, quien no tenía palabras para estigmatizar los movimientos sociales de su época. Pero esa posición esteticista, elitista del creador de arte, de literatura, fue un fenómeno muy pasajero; cuarenta o cincuenta años no son nada. Antes, Victor Hugo fue ya un maravilloso ciudadano... Emilio Zola, casi todos los grandes escritores del siglo diecinueve son ciudadanos. Como estoy convencido de que un escritor que trabajara doce horas diarias solo en sus cuartillas acabaría por detestarlas, porque a partir de un cierto momento se experimenta cansancio y es imposible mantener la concentración, no veo por qué no ha de desempeñar sus funciones de ciudadano. Yo soy ciudadano antes que escritor, porque en mi país el destino de nueve millones de hombres es mucho más interesante que un libro que yo pueda hacer... Por qué voy a renunciar a mi puesto de diplomático y diputado de la Asamblea Popular de mi país, si en mis actividades de ciudadano encuentro experiencias, problemas para mi literatura, que encerrado en una biblioteca no podría percibir... Yo me siento un escritor, político y ciudadano, que no quiere ser ajeno a nada de lo que pasa.» Alejo Carpentier explicaba así cómo conjugaba su trabajo político en la Cuba de Fidel Castro con una literatura que gira principalmente alrededor de la historia y la identidad de su pueblo.

También Octavio Paz quiso hacer compatible durante un tiempo esa doble militancia, política y artística. En 1934 creó una escuela para obreros y campesinos en Yucatán con otros amigos, y aunque se declaraba en contra del realismo socialista, su amistad con jóvenes comunistas y socialistas mexicanos lo animó a enviar su primer libro a Neruda, quien propuso a la Alianza de Intelectuales Antifascistas que le invitasen a visitar España en 1937. Así fue como entró en contacto con la generación de escritores de la Guerra Civil, entre ellos, Miguel Hernández.

La Guerra Civil española es un ejemplo de cómo una causa puede congregar y marcar la obra de artistas tan diferentes como Ernest Hemingway, Octavio Paz o Alejo Carpentier, que en ese momento se sentían comprometidos con la lucha antifascista.

Esa idea del escritor como conciencia de su tiempo será tan fuerte durante casi todo el siglo XX que quiebra en su mismo núcleo a los artistas estadounidenses cuando tienen que enfrentarse a la

persecución política de los años cincuenta. Lillian Hellman expresa su estupefacción y dolor en la entrevista que le hacen en *Writers at Work*:

«No estaba preparada para entender que algo como McCarthy estuviera sucediendo en América. Pero más que McCarthy en sí, lo que me dejó perpleja fue la falta de respuesta por parte de la gente del teatro, del cine, la literatura, todos los que se llamaban a sí mismos progresistas. Muy poca gente luchó, muy pocos protestaron. Es algo que todavía me resulta doloroso, incomprensible».

No es posible cerrar los ojos a la injusticia o represión y seguir escribiendo como si no pasara nada sin que se resienta la credibilidad del escritor y hasta su misma literatura.

«Durante muchos siglos, por no decir milenios, la imagen pública del escritor era la de alguien relacionado a la vez con la palabra, la verdad y la belleza; la de alguien capaz de construir con palabras una realidad inmaterial pero trascendente. La vida de ese escritor solía desarrollarse en los aledaños del poder, no porque tal proximidad facilitase la creación literaria, sino porque la notoriedad alcanzada le situaba de un modo natural en esa proximidad. Su público se hallaba en torno al poder, un poder que en ocasiones se tornaba su peor enemigo, como bien lo atestiguan casos como el de Séneca y el de Ovidio, el de Dante y el de Quevedo. Hacia la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, la rebelión del escritor respecto al poder pareció generalizarse, y esa situación de conflicto otorgó a determinados escritores una manifiesta autoridad moral sobre la sociedad...», escribe Luis Goytisolo en su artículo («La figura del escritor», *El País*, 12-VI-2001).

Goytisolo exponía cómo el intelectual del siglo XX había asumido la vigilancia de los fallos o corruptelas en las democracias occidentales, convirtiéndose «en conciencia de la sociedad». Y cómo «los fallos y abismos del sistema» y los «problemas de carácter político y hasta bélico» se han convertido a su vez en «planteamientos y temas literarios».

El escritor hace oír su voz autorizada en el mundo en el que vive y a la vez extrae de este las cuestiones existenciales que llevará a su literatura.

No sucede lo mismo hoy, decía Goytisolo:

«En las últimas décadas, esa autoridad moral del escritor ha empezado a disiparse de forma paulatina en todo el mundo».

La desideologización de las izquierdas políticas acaso no sea ajena a la llamada literatura *light*, intrascendente, de los jóvenes autores que se ponen de moda en los años ochenta, marcados por el individualismo acendrado, obsesión por el éxito que reina en la sociedad del momento, y que se traduce en una falta de compromiso con el mundo en el que viven.

«Yo lo creo así —dice Rosa Regàs—. Siempre están los que siguen las modas, y en los años ochenta estaba mal visto ser de izquierdas. Pero no por ello dejó de haber gente comprometida, como Saramago. Siempre la hay. Pero excepto en la Guerra Civil española, donde las gentes se comprometieron en masa, los comprometidos —sean artistas o parte del público en general— son siempre una minoría.»

Solo un puñado de veteranos con una posición muy consolidada, como José Saramago, José Luis Sampedro, Juan Goytisolo, el alemán Günter Grass o el africano Wole Soyinka, se han mantenido fieles al espíritu de compromiso y denuncia social que tuvo el escritor en otra época. Cuando no los vemos en Sarajevo o los territorios palestinos para denunciar la ocupación y masacre de la que es objeto su población, aparecen denunciando la intromisión del mercado, la venalidad, la impostura o la censura soterrada que se vive en el mundo de las letras.

Es una minoría que, tras años de cargar con el sambenito de «residuos ideológicos del pasado», marca de nuevo la pauta en un ambiente intelectual obligado a tomar conciencia de los desmanes políticos y económicos asociados a una época de dominio absoluto del mercado. Y es que, tras años de apatía política, los conflictos actuales —la militarización, la amenaza de guerra, la destrucción del planeta, el hambre, asociados a la globalización— que movilizan a los jóvenes y la sociedad vuelven a traer a primer plano la necesidad de tomar partido, y los escritores no son una excepción.

Rosa Regàs está entre los que consideran que la coherencia con lo que piensan les obliga a llevar el compromiso con el mundo en el que viven a todos los escenarios:

«Tal como dice Susan Sarandon y hacen otros escritores como Saramago, aprovecho el que tengo una cierta fama para denunciar o poner mi nombre en todo manifiesto de protesta contra algo que me parece injusto, e incluso para colaborar de manera efectiva y activa en causas o movimientos como Attac —la Asociación por la Tasa Tobin que forma parte del movimiento antiglobalización—, del que soy socia».

Otra escritora que ha militado en múltiples causas, entre ellas contra la antigua dictadura argentina, Sara Rosemberg, dice:

«Soy hija de mi tiempo y, por lo tanto, tengo un punto de vista y tomo continuamente partido, tanto en mi vida cotidiana como en mi oficio. No creo que sea posible existir sin tener un posicionamiento sobre lo que nos sucede como colectivo y como individuos».

A medida que uno toma conciencia de su lugar en el mundo, es difícil no adquirir un compromiso, aspirar a dejar algo en él, mejorarlo, cambiarlo.

«A todos los hombres les gustaría cambiar el mundo, ¿por qué a los escritores no? Desde luego no lo he logrado, pero seguiré intentándolo», decía Jorge Amado.

Pero una cosa es el escritor que se sirve de su papel como figura pública para denunciar las injusticias del mundo en el que vive, y otra el que hace de sus novelas alegatos ideológicos. ¿En qué medida el compromiso político coincide o colisiona con el compromiso literario? En otras palabras, ¿cuándo la política o la ideología entran en conflicto con el arte?

La experiencia como diplomático, puesto que aceptó llevado por su compromiso con la revolución mexicana, hizo que Octavio Paz cambiara de punto de vista:

«Fue una contribución más bien dudosa. No me siento orgulloso de ello. Creo que los escritores debemos permanecer lejos de los partidos políticos e iglesias... No quiero decir con ello que no debamos tener ideas políticas, pero nuestra actitud debe ser crítica. La militancia empobrece, el partido usa al poeta. Tenemos el ejemplo de grandes poetas que han militado en el Partido Comunista, pero su poesía no se ha beneficiado con ello. Pienso en Aragon, Neruda, Alberti, que son grandes poetas en la medida en

que su poesía no se ha nutrido de consignas, pero cuando lo ha hecho se ha empobrecido» *(A fondo)*.

El esteta Gao Xingjian va más allá cuando dice:

«Sin libertad ideológica no hay creación. Como artista pienso que lo más precioso que tiene el hombre es la libertad de espíritu... El arte tiene sus propias reglas y estas funcionan de forma autónoma».

La dialéctica entre esteticismo y compromiso social parece existir desde que existe la literatura de autor. Si la falta de compromiso tiende a verse como esteticismo estéril, el compromiso manifiesto en literatura, por el otro lado, es visto por sus detractores como panfletario, un cuerpo extraño al arte.

Jorge Amado, la voz de los desheredados y del pueblo brasileño, quien mostró al mundo y a los mismos brasileños un Brasil que no a todos les resultaba cómodo, fue más querido por los lectores que por el mundo intelectual y los críticos. De algunas de sus novelas vendió más de veinte millones de ejemplares. Sus libros han sido traducidos a cincuenta idiomas, lo que le convierte en uno de los escritores contemporáneos más traducidos. Su novela *Doña Flor y sus dos maridos*, fue llevada al cine, interpretada por la brasileña Sonia Braga, lo que fue un éxito, con doce millones de espectadores. Sin embargo, nunca fue perdonado por su militancia comunista, reconocida con el premio Stalin, y que probablemente se convirtió en el principal obstáculo para que no le dieran nunca el Nobel.

Por ello, no hay nada en lo que pongan más esmero los escritores de hoy que en definir y matizar el papel que tiene su compromiso político en su literatura.

«Me siento una escritora comprometida porque trato de conmover a los lectores con mi versión personal del mundo, señalando todo lo que es sucio, injusto, arbitrario, execrable. La literatura no tiene que ver con la política, pero sí con la ideología. Es una máxima marxista que es verdad, porque la misma literatura es ideología. Es algo que descubrí cuando en la universidad entré en contacto con grupos comunistas que me dieron a leer *La madre* de Gorki. Pero no por ello se puede subordinar la obra literaria a la ideología. Resulta nefasto para ambas», sostiene Almudena Grandes.

También Ana María Matute:

«Escribir es una forma de protesta. La literatura siempre entraña

algún tipo de compromiso social, porque es un compromiso con el ser humano. Es un compromiso que está en *Crimen y castigo*, en *Ana Karenina, La Regenta*, y también en obras aparentemente tan poco pegadas a la realidad social como las mías. Pero una cosa es el compromiso político, que es cambiante, se transforma con las ideologías del momento, algo ajeno a la literatura; y otra el compromiso con el ser humano, que es eterno, y es el territorio de la literatura».

Gonzalo Rojas, uno de los poetas más comprometidos de su tiempo, dice en su entrevista en *Babelia*:

«En unos países como los nuestros, que están en plena forja de un proyecto de autonomía cultural, social y política, es natural que uno tenga posturas bien estrictas, a veces radicalizadas, como la mía, hacia el lado izquierdo. Pero, "izquierdón" y todo, entiendo mi trabajo de poeta como el del testigo inmediato de la vida inmediata».

Richard Bausch señala que «este oficio consiste en retratar la condición humana, el coste personal de los acontecimientos políticos, no la política». Y que la verdad de estos casi siempre «está en desacuerdo con las ideologías y convicciones políticas» *(Letters to a Fiction Writer)*.

Es lo que se llama la «verdad» literaria. Una verdad que está por encima de la ideología del autor. Lo que hace que las grandes obras sean tan a menudo las más críticas con las mismas ideas políticas de quien las ha escrito. Simpatizar con las ideas políticas del nazismo no impidió a Céline escribir algunas de las novelas más críticas y notables del siglo XX.

Una diferencia que comprendió a tiempo Juan Marsé. En la citada entrevista en *Tiempo de Hoy* explica cómo la *gauche divine* de Barcelona lo acogió a su regreso de París en los años sesenta y setenta porque era de «progres» aceptar al hijo de un obrero y militante del Partido Comunista:

«Se suponía que yo iba a escribir novelas de una denuncia social feroz y que iba a ser el novelista con la conciencia obrera que todos andaban buscando, y lo que hice fue más bien lo contrario». Lo que le llevó a ser cuestionado por cierta intelectualidad del momento, a pesar de que no ha dejado de denunciar nunca las injusticias del mundo en el que vive:

«El racismo, la insolidaridad; todo eso para mí está relacionado con una tradición cultural de la derecha... no hay bibliotecas, la televisión pública es espantosa... el país es muy deficiente... este es un país inculto. Pero no es porque la gente no sepa quién es Proust o Baroja... Esta incultura está relacionada con la forma que tienen los ciudadanos de reaccionar frente a lo que les ofrecen por televisión, frente a determinadas noticias manipuladas; es ahí donde creo que el país no es culto. Aguanta lo que sea... los grandes chorizos van por ahí tan campantes, como Mario Conde, y a los pobres choricetes del porro les meten un palo... Y eso me encabrona, en tiempos esto me provocaba algo, firmas... Ahora me pilla con que tengo ya sesenta y siete años, me ha costado mucho terminar la última novela, he tenido dos operaciones de *bypass*... Aun así, no deja de joderme el espectáculo este».

Ideología y literatura no son lo mismo; la mayoría de las veces incluso se oponen. Pero hay una ósmosis constante entre lo que piensa un escritor y sus textos.

«La novela no es la vía adecuada para la denuncia. Lo que pasa es que si uno es una persona comprometida, aparece en sus novelas. Uno no escribe novelas para denunciar a la sociedad en la que vive, pero si tiene una mirada social, algo tiene que aparecer en ellas», dice Rosa Regàs.

La misma naturaleza de la literatura parece ponerla en contra del discurso dominante.

«El espíritu de la novela es ontológicamente contrario al totalitarismo», dice Milan Kundera.

«La novela es un cuestionamiento constante de la condición humana y de la historia contada por el poder. La historia siempre la cuenta el poder. En *La montaña del alma* hay una búsqueda de una cultura no contaminada por el poder», dice el mismo Gao Xingjian.

Pero puede uno dar muestras de una honestidad literaria a prueba de tentaciones mercantiles tanto como de desviaciones ideológicas, y hasta morirse de hambre por llevar su coherencia y compromiso con la literatura hasta el final, sin ser capaz de pasar la criba, alcanzar nunca el crespón más alto, el reconocimiento de la bestia más negra de todas, el crítico.

«Este es un país cruel. Se puede poner la primera película o novela de alguien por las nubes, dándole un sitio más alto del que le corresponde, para, a continuación, poder derribarle pinchándole como a un globo, y que la caída sea más dura», dice Juan José Millás.

Todo han sido parabienes para Millás, pero no es necesario sufrir los embates de la crítica para darse cuenta de que a veces resulta muy difícil para un buen autor obtener su aprobación. Y al revés, que a veces los críticos tienen tanta manga ancha con ciertos autores que parecen empeñados en darnos de comulgar con ruedas de molino. Y no siempre por razones estéticas.

Según Martin Amis, los críticos están «llenos de fobias y filias, su venganza puede volcarse encima de un escritor en un momento de flaqueza», como le sucedió a su padre, Kingsley Amis, cuya última obra, *El bigote del biógrafo*, recibió una pésima crítica.

Después de que *El cuaderno dorado*, su obra cumbre, fuera muy criticada, por los componentes ideológicos —marxista y feminista— que permeaban toda la novela, Doris Lessing escribe en el prefacio de la edición en inglés de 1971:

«Tempranas y valiosas experiencias en mi vida como escritora me enseñaron a ver con distancia lo que escriben los críticos y las reseñas; pero con motivo de esta última novela he dejado de comprenderlos: gran parte de la crítica me parecía demasiado estúpida. Solo después de recuperar el equilibrio, creo que he entendido cuál es el problema. Los escritores buscamos en el crítico a una especie de álter ego, un yo más inteligente que nosotros mismos capaz de descifrar qué nos proponíamos con nuestra novela, y que juzga si lo has conseguido o no. No he conocido nunca a un escritor que, enfrentado por fin con ese raro ser, un verdadero crítico, no pierda su paranoia y se vuelva todo atención y gratitud hacia la crítica que recibe al sentir que ha encontrado lo que creía necesitar. Pero lo que el escritor espera es imposible. Por qué iba a existir un ser tan extraordinario como el crítico perfecto (aunque ocasionalmente existe), alguien que comprende tan bien lo que estás tratando de hacer... Los críticos no están educados para esto».

La segunda obra y primera en catalán de Salvador Espriu, *Laia*,

que apareció cuando el escritor tenía dieciocho años, recibió muy mala crítica, lo que no impidió que luego fuera llevada al cine en una película interpretada por Nuria Espert, y marcara el inicio de la renovación de la literatura catalana:

«Algunos de esos críticos estuvieron innecesariamente duros conmigo —se lamentaba Espriu ante Soler Serrano—. Decían que mi idioma estaba influenciado por el castellano que yo había aprendido en la escuela... Sin ninguna pretensión he de decir que si bien es cierto que entonces todavía no sabía bastante catalán literario, esos señores no se daban cuenta de que con Josep Pla y conmigo comenzaba otra época del catalán. Después, eso se puso de relieve con los años».

La desfachatez con la que muchos se permiten opinar de lo que ni siquiera conocen no deja de sorprender hasta a autores que han sido tan mimados y reconocidos por la crítica como Ana María Matute:

«La sensación más desagradable es darte cuenta de que un crítico no ha leído tu libro; a lo más ha hojeado las primeras páginas. Es algo que el escritor nota enseguida. De *Olvidado rey Gudú*, por ejemplo, he visto mencionar muchas cosas que no están en el libro. Todo lo confunden, todo lo que saben decir es que escribo cuentos de hadas porque no saben nada de mitologías celtas o nórdicas. Creo que es un mal de la crítica actual: ni te leen ni se enteran. La crítica puede ser tan ignorante que por muy laudatoria que sea no te produce satisfacción. Para mí es mayor satisfacción encontrarme en la calle con alguien que te ha leído y te ha entendido».

Por ello, para Ana María Matute, «el que escribe al oído del crítico» va tan mal enfocado como escritor como el que escribe con sus miras puestas en el mercado.

Enrique Vila-Matas expresa también lo poco comprendido que se siente por los críticos españoles en una entrevista en *El Periódico de Catalunya* (25-VII-2001):

«A veces he escrito para poner en evidencia a la crítica que no valora la literatura arriesgada y de innovación que hago desde hace muchos años. He tenido que luchar contra el gusto por el realismo decimonónico de cierto casticismo literario español. La crítica oficial, con su famosa desidia, no se ha puesto nunca a la altura de

la potencia de la narrativa española».

Una cortedad de miras que puede llegar a convertirlos en un peligro, sostiene Octavio Paz en *A fondo*:

«Muchos críticos son de una gran ceguera estética, aun cuando estén atiborrados de erudición... El saber no hace daño sino a las personas que no tienen sensibilidad o cerebro».

«Descreo del oficio de crítico. Solo creo en una crítica de creadores, los únicos "comprendedores" de lo que son las obras de arte, al contrario de los críticos, que solo entienden de lo que no comprenden», dice el escritor y pintor Ramón Gaya en una entrevista con el escritor Vicente Molina Foix *(La edad de oro)*.

Una desconfianza a la que avalan siglos de historia literaria.

Henry James, al que buena parte de los novelistas de hoy tienen por maestro, fue mal comprendido por la crítica de su tiempo tanto como por su público. James Joyce escribió su monumental *Ulises* aguijoneado por la crítica, alguna muy despiadada con los fragmentos que se publicaron antes de su edición. Calificada de «ininteligible» y «obscena», su novela estaba ya desacreditada antes de aparecer. Lo que lleva a preguntarse: ¿existen críticos o crítica al margen de los prejuicios culturales de su tiempo? Más ahora, en un mercado tan dominado por las operaciones de imagen y publicidad.

El crítico como guardián del buen hacer artístico, como descubridor de talentos y como líder de opinión, lejos de haber ocupado el vacío dejado por los editores, parece sometido a las mismas presiones del mercado.

Vila-Matas ve a la crítica «cada vez más como un complemento del mercado y no como el contrapeso que debería ser».

Se echa en falta una crítica independiente en medios independientes.

«Las revistas literarias de peso han desaparecido al mismo tiempo que los editores al viejo estilo, para dejar paso a los suplementos culturales de los grandes grupos mediáticos donde se publicitan a los autores y productos de la casa», señala Armas Marcelo.

¿Cómo confiar en que su independencia de criterios esté por encima de los intereses editoriales o del periódico en el que trabaja, cuando ambas industrias están cada vez más imbricadas?, ¿cómo puede ejercer el papel de guía en un tiempo en el que salen tantos

títulos al mercado que es imposible para cualquiera leer ni una mínima parte de lo que se publica?, ¿cómo defender la pureza literaria frente a las exigencias de un consumo voraz que da prioridad a la pseudoliteratura y las satisfacciones inmediatas que esta proporciona al lector medio?, ¿distinguir lo permanente de lo efímero?, ¿lo profundo de lo superficial?, ¿lo auténtico de lo seudo?

¿Por qué dar a alguien tanto poder para juzgar la obra de otros?

¿Qué derecho tiene nadie a poner reparos a la obra de un autor que ha invertido en ella la mejor voluntad y todo su esfuerzo? Es una pregunta que se hace el crítico Ignacio Echevarría en un artículo sobre los dilemas morales que plantea su oficio *(Babelia*, 4-VIII-2001). Según Echevarría, se trata de un dilema que acompaña a críticos tan reconocidos como Leopoldo Alas *Clarín*, Walter Benjamin o Marcel Reich-Ranicki.

Clarín, a quien ser escritor no le libró de ser un crítico implacable, llegó a expresar su remordimiento en un artículo, «No engendres el dolor», recogido en su libro póstumo *Siglo pasado* (1901). En él cuenta cómo una noche fue asaltado por una voz que trataba de disuadirlo de seguir provocando dolor con sus escritos.

«El mal que causa tu pluma, el daño que produce tu censura agria y fría en el amor propio ajeno, es cosa tuya por completo; eres creador de algo en el mundo moral; de ese daño, de ese dolor...»

Claro que más que un mea culpa parecía una autojustificación, porque Clarín concluía el mismo artículo reafirmándose en su postura:

«La sensiblería no lleva a ninguna parte; por lo cual, en otra ocasión demostraré a la voz de marras que tengo derecho, y en cierto modo deber, de engendrar dolor, dentro de ciertos límites...».

«El entusiasmo artístico le es ajeno al crítico. En sus manos, la obra de arte es el arma blanca en el combate de los espíritus», diría también Walter Benjamin.

Reich-Ranicki cuenta en *Mi vida* cómo gracias a sus relaciones y discusiones con escritores como Anna Seghers comprendió que «la mayoría de los escritores no entiende de literatura más de lo que las aves entienden de ornitología. Lo que hace de ellos los menos indicados para juzgar sus propias obras, pues, en general, saben lo que más o menos han deseado mostrar y explicar, lograr y provocar.

Pero ese conocimiento enturbia su visión de lo que realmente han conseguido y creado».

Haciéndose eco de Reich-Ranicki, Echevarría señala que la tarea del crítico empieza allí donde termina la del escritor: analizar desde el exterior los logros y hallazgos de cada autor; poner en relación las apuestas del presente con los logros del pasado; situar a un escritor en relación a sus contemporáneos tanto como a los enigmas, cuestiones artísticas de su tiempo.

La crítica es el medio por el que se reclama el cumplimiento de una expectativa de excelencia artística. Por ello, concluye Echevarría, «el dolor que pueda engendrar la crítica es condición de su propia existencia, que es a su vez condición del arte mismo toda vez que, en cuanto tal, brota dentro de una determinada tradición».

En defensa de esa figura hoy tan maltrecha como la misma novela, Francisco Calvo Serraller decía en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes:

«Los críticos somos los que nos tomamos más en serio a los artistas. Analizamos sus obras, seguimos su trayectoria y nos molestamos en elaborar un discurso que, los ponga mejor o peor, al fin y al cabo reconoce el valor profundo de su trabajo».

«A los pobres críticos se les achaca más maldad y poder del que tienen. Hoy un crítico honesto puede demostrar que una novela es mediocre, y una campaña de *marketing* afirmar lo contrario. Entre los críticos que aman la literatura, y los programadores de éxitos mediáticos, me quedo con los críticos», dice la escritora Lourdes Ventura en una entrevista que le hace Nuria Azancot en *El Cultural* (17-X-2002).

La misma Doris Lessing termina por plegarse a la evidencia de que la función del crítico no es coincidir con el autor, al tiempo que Espriu reconoce que aunque consideraba que «muchas de las críticas que recibió *Laia* habían sido injustificadas», las tuvo «muy en cuenta» a la hora de rehacer esa novela.

No parece, pues, fácil prescindir de la crítica. Ni siquiera de la mala crítica.

«En un ambiente cultural mediocre no puede haber una gran crítica —sostiene Álvaro del Amo—. Pero todo aquel que ofrece algo al exterior se expone a la crítica y no tiene derecho a protestar. Tanto si le “ponen verde” como si le ensalzan, pertenece a las reglas

del juego.»

SIEMPRE NOS QUEDA LA POSTERIDAD

Cuando a Louis-Ferdinand Céline le preguntan ¿cree que la posteridad le hará justicia?, contesta:

«Por Dios que no. Si para cuando pueda hablarse de posteridad tal vez ni siquiera exista ya Francia. Serán los chinos o los bárbaros los que harán el inventario, y no creo que se molesten en considerar mi literatura» *(Writers at Work)*.

Tal vez influyera en su escepticismo la pobre opinión que tenía Céline de su literatura, de la que decía que era defectuosa, porque «la gran literatura nunca es tan personal». «Sin darse cuenta de que "lo personal" es más y más el tema, la oportunidad, el dilema de la literatura contemporánea», dice Alfred Kazin en el prólogo del tercer volumen de *Writers at Work*.

Pero los escritores seguramente son los menos capaces de saber qué quedará de aquello que hacen. Así, cuando le preguntan a Lillian Hellman en el mismo libro si cree que sobrevivirá el tipo de melodrama que escribe, contesta:

«No sé lo que sobrevive y lo que no. Como todo el mundo, espero que lo que hago me sobreviva... pero ello no depende de definiciones como "melodrama". No soy partidaria de las etiquetas... Escribes como escribes, condicionada por tu tiempo y por tu visión del mundo. Hay mil formas de escribir y cada una es tan buena como la otra si encaja contigo, si tienes talento, si puedes romper moldes y crear nuevos modelos».

A veces, la posteridad se encarga de reparar las injusticias literarias que ha sufrido el autor en vida. Lo hemos visto en Rimbaud y en Henry James. El teatro de Valle-Inclán, supuestamente «irrepresentable», ha sido valorado en montajes fechados cincuenta años después de la muerte del autor. James Joyce acaso ni siquiera hubiera logrado publicar su monumental *Ulises* de no ser por Silvia Beach, la librera que asumió personalmente la tarea de publicar la novela del escritor irlandés en 1922 en París. Aun así, tardó más de veinte años en aparecer en Estados Unidos, donde había sido condenada por un tribunal de Nueva York como «ininteligible» y «obscena» *(Silvia Beach and the*

Lost Generation).

Muchos escritores que marcan un antes y un después solo lograron publicar gracias a pagarse las ediciones de su bolsillo y a un enorme esfuerzo personal.

En cambio, la mayoría de los que han estado o están hoy en lo más alto de la fama, ganadores de todos los premios, acaso nunca pasen a la posteridad.

Pocos escritores han tenido la suerte de alcanzar la fama en su tiempo, ser éxito de ventas y, además, pasar a los libros de texto de la literatura universal con nombre y apellidos, como Shakespeare o Dickens, por ejemplo. Pero hasta esta distinción resulta insuficiente para definir la verdadera posteridad.

La exacerbación del individualismo y los personalismos magnifican la idea de que lo que cuenta es pasar a los libros de texto con nombre y apellidos, sin tener en cuenta que lo que hoy sabemos de Homero o Shakespeare nos importa mucho menos que su obra.

La posteridad invierte el proceso de la fama: con ella la persona del autor tiende a desaparecer en favor de la obra. El autor relegado a un plano cada vez más lejano, borroso, de perfiles y realidad dudosos, al tiempo que la obra adquiere fuerza, destaca, sobresale sobre lo que todavía tiene categoría de actual o reciente, se enriquece con nuevas lecturas y significados, a medida que muestra su capacidad de sobrevivir a los tiempos. Tanto, que a menudo termina por sobrevivir o imponerse a sus autores, de forma que hoy analizamos la obra de Shakespeare no tanto en función del hombre que la escribió como de las corrientes de pensamiento y artísticas que la anteceden y suceden, permean su época y la hacen posible.

Muchos, muchísimos más escritores de los que sabemos e imaginamos fueron los autores anónimos de las grandes obras literarias de la humanidad, como el *Mahabarata*, la *Biblia*, la misma *Odisea*, los *Nibelungos*. Las tradiciones orales de todos los pueblos son las que mejor lo ilustran: cada poeta, rapsoda, trovador, siendo a la vez una recopilación viviente de todo lo que le han transmitido y un creador. Fiel al legado del pasado, debe ser capaz de reproducir de memoria todos los versos y capítulos de las gestas colectivas, a la vez que las va enriqueciendo con nuevos matices,

aventuras, avatares.

En realidad, toda la literatura universal puede leerse como un gran libro inacabado que tiene como tema la aventura humana sobre la tierra. El escritor que comprende esto se sabe un simple vehículo para que siga fluyendo la corriente.

«A lo máximo que cabe aspirar es a influir sobre la conciencia de tu tiempo; así de forma indirecta ejerces una influencia sobre la historia», dice Norman Mailer cuando le preguntan si espera pasar a la posteridad.

Es lo mismo que hace decir a Ana María Matute:

«Posteridad es una palabra que me suena muy fuerte. Escribo para que alguien me lea».

Pero, incluso hoy, muchos de los que empujan la corriente siguen siendo anónimos, están en el pelotón que corta el viento, acompañan la carrera del campeón, contribuyendo a que otro llegue un paso más allá que el anterior. En el llamado «mundillo» literario hay muchos parásitos que se arriman al objeto que más brilla para absorber algo de la luz que desprende, pero también muchos que sin llegar a crear una obra en concreto ellos mismos aportan mucho a la creación de los demás. Es el caso de esos amigos que tienen una palabra de aliento, la crítica adecuada o una mirada que se anticipa a lo que los demás todavía somos incapaces de ver sobre el mundo que nos rodea.

El mercado ha caído como un cubo de agua ardiendo sobre el hormiguero, dispersando a las hormigas en todas las direcciones; pero todo el que ha podido contemplar su comportamiento sabe que, llueva o haga sol, las hormigas saben siempre hacia dónde dirigirse y, de forma intuitiva, pasado el chaparrón, rehacen paciente y lentamente la fila india para reemprender camino al granero.

«Lo tremendo para el escritor es que no sabrá nunca si ha “fracasado” o no, porque su obra solo empezará a valorarse con una mínima perspectiva muchos años después de que salga a la luz.»

Así pues, como uno no sabe ni puede saber en qué dirección se encuentra la posteridad, no le queda más remedio que bajar la vista y dejarse llevar, como las hormigas, por la intuición. Contemplar la posteridad con la misma distancia o indiferencia con la que se contempla el mercado, el éxito o la crítica.

«Al igual que el grado de reconocimiento o “realización” personal de un zapatero no consiste sino en confeccionar unos excelentes zapatos, lo único que debe mover al escritor es lograr una “buena obra”, sabiendo, sin embargo, a diferencia del zapatero, que no le es dado conocer si lo ha conseguido o no», señala Álvaro del Amo.

Condenado a no contar con la certeza de su logro, dice el escritor madrileño que «lo mejor que el escritor puede hacer es callarse y trabajar, sin darse demasiada importancia y, desde luego, procurando no sufrir demasiado, o al menos no presumir de ello».

Con palabras parecidas dice ya Céline cuarenta años atrás en su última entrevista, publicada en 1961 en *Writers at Work*:

«Solo deberíamos hablar de nuestro trabajo. Se habla de nosotros con demasiada publicidad. Somos objetos publicitarios. Es repulsivo. Llegará el tiempo para todos en que deberán someterse a una cura de modestia. En literatura tanto como en todo lo demás. Estamos infectados por la publicidad. Es innoble. Creo que todo lo que debemos hacer es nuestro trabajo y callarnos. El público lo mira o no lo mira, lo lee o no lo lee; es su problema. El autor debe desaparecer».

Y es que a la postre, cuando se apagan los focos de televisión, se cierran los micrófonos de las entrevistas, y quedan atrás las expectativas puestas en la última novela, los nervios de la presentación y promoción, al escritor no le queda más remedio que recuperar la modestia si quiere seguir siendo escritor. Lo comprendió José Saramago nada más ganar el Nobel; lo supo Borges hasta el final:

«A Borges sigue asombrándole el éxito de Borges», dice en su última entrevista en *A fondo* en 1980, cuando visita España para recibir el premio Cervantes. «La verdadera vida del escritor es una vida solitaria. Si los astros son propicios, tal vez al cabo de los años uno descubre que no estaba tan solo, sino en el centro de amigos invisibles —esos lectores que vas encontrándote en los lugares más imprevistos— y esto es suficiente para mí.» Pero «hay dos Borges», advierte, «el individuo y el hombre público», «el Borges de sus soledades y el de la gente».

«A mis soledades voy, de mis soledades vengo», concluye Borges, citando a fray Luis de León.

Regresar al cuarto de atrás, a su taller, allí donde tiene lugar su verdadero trabajo de artesano, a solas con sus obsesiones, sus recuerdos. De vuelta a su condición de niño, desprendido de glorias y oropeles, concentrado en hacer la mejor obra posible sin esperar nada a cambio.

Resumen bibliográfico

Amis, Martin, *Experiencia*, Anagrama, Barcelona, 2001.

— *El libro de Rachel*, Anagrama, Barcelona, 1985.

Auster, Paul, *La invención de la soledad*, Anagrama, Barcelona, 1990.

Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid, 1989.

Barral, Carlos, *Los años sin excusa. Memorias*, vols. I y II, Barral Editores, Barcelona, 1978.

— *Años de penitencia*, Alianza, Madrid, 1976.

Beauvoir, Simone de, *Cartas a Nelson Algren*, Lumen, Barcelona, 1999.

Bloom, Harold, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2001.

Borrás Castanyer, Laura (ed. y pról.), *Deseo, construcción y personaje*, Colección Teatro. Fundación Autor, Madrid, 2002.

Busch, Frederick (ed.), *Letters to a Fiction Writer*, W. W. Norton & Co., Nueva York y Londres, 1999.

Butor, Michel, *L'emploi du temps*. Les Éditions de Minuit, París, 1953.

— *Repertoire*, Les Éditions de Minuit, París, 1964.

— *Sobre literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1960.

Carabias, Josefina, *Como yo los he visto. Encuentros con Valle-Inclán, Unamuno, Baroja, etc.*, El País/Aguilar, Madrid, 1999.

Casanova, Pascale, *La República mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 2001.

«Contar la experiencia: mujer y subjetividad», *Revista de Occidente*, núm. 190, marzo 1997.

Cortázar, Julio, y Dunlop, Carol. *Los autonautas de la cosmopista*, Alfaguara, Madrid, 1996.

— *Obra crítica* (4 vols.), Alfaguara, Madrid, 1994.

Cowley, Malcolm; Plimpton, George, editores de *Writers at Work* (4 volúmenes). Penguin Books, Harmondsworth (Gran Bretaña), 1977.

Chamorro, Eduardo, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, Muchnik Editores, Barcelona, 2001.

Donaldson, Scott, *Hemingway versus Fitzgerald, rise and fall of a literary friendship*, John Murray, Londres, 2000.

Donoso, José, *Historia personal del boom*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

Dupee, F. D., *Henry James*, Doubleday Anchor Books, Nueva York, 1956.

Duras, Marguerite, *La vida material*, Plaza & Janés, Barcelona, 1988.

ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.
ELIOT, George, *Silas Marner*, edición de Q. D. Leavis, The Penguin English Library, 1967.
ELLIOT, T. S., *Para una definición de la cultura*.
FERNÁNDEZ, J. Benito, *El contorno del abismo* (biografía del poeta Leopoldo María Panero), Tusquets, Barcelona, 1999.
FERRATÉ, Juan, *Teoría del poema*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
FERRATER MORA, José, *El mundo del escritor*, Crítica, Barcelona, 1983.
FITCH, Noel Riley, *Silvia Beach and the Lost Generation. A History of Literary Paris in the Twenties & Thirties*, W. W. Norton & Company, 1985.
FLAUBERT, Gustave, *Sobre la creación literaria*, Fuentetaja, Madrid, 1998.
FORSTER, E. M, *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 1985.
FUENTES, Carlos, *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid, 1993.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cómo se cuenta un cuento*, Ollero & Ramos, Madrid, 1996.
— *Vivir para contarlo* (Memorias), 2002.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.
GIDE, André, *Et nunc manet in te. Diario íntimo*, Losada, Buenos Aires, 1953.
GILBERT, Sandra M., y GUBAR, Susan, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Colección Feminismos, Cátedra, Madrid, 1998.
GIMFERRER, Pere, *Los raros*, Bitzoc, 1999.
GOYTISOLO, Juan, *Problemas de la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1959.
HIGGINSON, Thomas Wenworth, *Emily Dickinson's Letters*, The Atlantic Mouthly, Volume 68, n.º 4, págs. 444-456, octubre, 1891.
HUGUES, Robert, *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Anagrama, Barcelona, 1994.
JAMES, Henry, *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975.
JESI, Furio, *Literatura y mito*, Barral, Barcelona, 1972.
JOSEPHSON, Mathew, *Mi vida entre los surrealistas*, Joaquín Mortiz, México, 1963.
JOYCE, James, *Ulysses*, Annotated Student's Edition, with introduction and notes by Declan Kiberd, Penguin Books, Londres, 1992.
KAFKA, Franz, *Diarios. Carta al padre*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987.
LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Fayard, París, 2001.
LESSING, Doris, *The golden notebook*, Panther, Londres, 1973.
MARTÍN GARZO, Gustavo, *El hilo azul. La pasión de contar, el secreto placer de leer*, Aguilar, Madrid, 2001.
MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Ariel, Barcelona, 1983.
MARTÍNEZ RUIZ, José («Azorín»), *Obras Completas*, Aguilar, Madrid,

19471954.
MATUTE, Ana María, *Cuentos de infancia*, Martínez Roca, Barcelona, 2002.
MILLER, Henry, *El libro de mis amigos*, Grijalbo, Barcelona, 1989.
MOLINA FOIX, Vicente, *La edad de oro*, El País/Aguilar, Madrid, 1997.
NADEAU, Maurice, *Gustave Flaubert, escritor*, Lumen, Barcelona, 1981.
NAIPAUL, V. S., *Leer y escribir*, Debate, Madrid, 2002.
OBLIGADO, Clara, *Talleres literarios*, Alianza, Madrid, 2002.
PAZ, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999.
— *La vida: instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 1988.
PLIMPTON, George (ed.), *The writer's chapbook*, Viking Penguin, Nueva York, 1989.
REICH-RANICKI, Marcel, *Mi vida*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.
REZZORI, Gregor von, *Flores en la nieve*, Anagrama, Barcelona, 1980.
RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980.
RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Éditions du Seuil, París, 1983.
RILKE, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Errepar, Buenos Aires.
ROJAS, Gonzalo, *Materia de testamento*, Hiperión, Madrid, 1988.
SALINGER, Margaret, *Dreamcatcher*, Washington Square Press, Nueva York, 2001.
SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*?, Idées/Gallimard, París, 1948.
SCHIFRIN, André, *La edición sin editores*, Destino, Barcelona, 2001.
SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barral, Barcelona, 1969.
SORELA, Pedro, *El otro García Márquez. Los años difíciles. Biografía*, Mondadori, Madrid, 1988.
STARKIE, Enid, *Arthur Rimbaud*, Siruela, Madrid, 2000.
STEINER, George, *Después de Babel*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981.
— *La muerte de la tragedia*, Azul, Barcelona, 2001.
— *Tolstoi y Dostoievski*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002.
SULLÁ, Enric, y otros, *Teoría de la novela*, Crítica, Barcelona, 1996.
TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1989.
TOURNIER, Michel, *El viento paráclito*, Alfaguara, Madrid, 1994.
TRILLING, Lionel, *The experience of literature*, Columbia University, Holt, Rinehart and Winston, 1967.
VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Ariel/Planeta, Barcelona, 1997.
WOOLF, Virginia, *Diario de una escritora*, Lumen, Barcelona, 1981.
— *Las mujeres y la literatura*, Lumen, Barcelona, 1981.
ZAMBRANO, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid, 1939.
ZWEIG, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, El Acantilado,

Barcelona, 2001.

OTROS DOCUMENTOS

Los monográficos de Apostrophes, conversaciones de Bernard Pivot con los escritores invitados al programa en la televisión francesa. Videoteca de la Memoria Literaria, Editrama.

A fondo, colección de vídeos que reúne las entrevistas realizadas por Joaquín Soler Serrano para el programa de TVE.

La trastienda del escritor
Pepa Roma

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

© Pepa Roma Balagueró, 2003

© Espasa Libros, S. L. U., 2012
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Espasa, en su deseo de mejorar sus publicaciones, agradecerá cualquier sugerencia que los lectores hagan al departamento editorial por correo electrónico:
sugerencias@espasa.es

Primera edición en libro electrónico (epub): marzo de 2012

ISBN: 978-84-670-0739-8 (epub)

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L. L.
www.newcomlab.com